CORRADO RICCI

LA GALLERIA PITTI E LA GALLERIA DELL'ACCADEMIA

CON XXXVII TAVOLE A COLORI

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
EDITORE - BERGAMO

COLLEZIONE DI MONOGRAFIE ILLUSTRATE

Serie ESPOSIZIONI

diretta da Vittorio Pica.

1. L'ARTE MONDIALE ALLA III ESPOSIZIONE DI VENEZIA (1899) di VITTORIO PICA, con 158 ill. — Broché L. 4.—
2. Idem alla IV (1901), con 279 illustrazioni — Broché . . » 4.—
3. L'ARTE DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI TORINO (1902) di VITTORIO PICA, con 454 illustr. e 5 tavole in tricromia. Rilegato . . . . » 12.—
4. L'ARTE MONDIALE ALLA V ESPOSIZIONE DI VENEZIA (1903) di VITTORIO PICA, con 248 illustr. e 18 tavole. Rilegato . . . . » 6.—
5. Idem alla VI (1905), con 389 illustr. e 2 tricr. — Broché . » 8.—
Detta rilegata . . . . » 9.50
6. Idem alla VII (1907), con 442 illustr. e 2 tricromie . . . » 9.—
Detta rilegata . . . . » 10.50
I volumi rilegati comprendenti la III, IV, V e VI Esposizione di Venezia, riuniti in busta . . . . » 20.—

Serie PITTORI, SCULTORI, ARCHITETTI

diretta da Diego Angeli.

1. GIO. ANTONIO AMADEO, scultore e architetto lombardo (1447-1522), di F. MALAGUZZI VALERI, con 364 illustr. . L. 10.—
2. GIORGIONE DA CASTELFRANCO di U. MONNERET DE VILLARD, con 92 illustrazioni . . . . » 5.—
Detto rilegato . . . . » 6.50
3. SANDRO BOTTICELLI di ART. JAHN RUSCONI, con 141 incisioni e una intagliotipia . . . . » 7.—
4. MASOLINO DA PANICALE di PIETRO TOESCA, con 74 illustrazioni e 2 tavole . . . . » 6.50
5. SEBASTIANO DEL PIOMBO di GIORGIO BERNARDINI, con 66 illustrazioni e 5 tavole . . . . » 6.50
6. GENTILE DA FABRIANO di ARDUINO COLASANTI, con 112 illustrazioni e 2 tavole . . . . » 6.50
7. PIETRO LONGHI di ALDO RAVÀ, con 164 illustrazioni . » 10.—
8. ROSALBA CARRIERA, di VITTORIO MALAMANI, con 65 illustrazioni e 3 tavole . . . . » 10.—

Serie RACCOLTE D'ARTE

diretta da Corrado Ricci.

1. IL PALAZZO PUBBLICO DI SIENA E LA MOSTRA D'ANTICA ARTE SENESE di C. RICCI, con 215 ill. . L. 6.50
2. RACCOLTE ARTISTICHE DI RAVENNA di C. RICCI, con 174 illustrazioni . . . . » 6.50
Rilegato . . . . » 8.—
3. LA VILLA, IL MUSEO E LA GALLERIA BORGHESE A ROMA di ART. JAHN RUSCONI, con 168 illustrazioni . » 6.50
Rilegato . . . . » 8.—
4. LE GALLERIE DELL'ACCADEMIA CARRARA IN BERGAMO di GUSTAVO FRIZZONI, con 195 illustrazioni . » 6.50
Rilegato . . . . » 8.—
5. L'ARTE GIAPPONESE AL MUSEO CHIOSSONE DI GENOVA di V. PICA, con 332 illustrazioni . . . . . . » 6.—
6. L'ARTE UMBRA ALLA MOSTRA DI PERUGIA di UMBERTO GNOLI, con 251 illustrazioni . . . . » 9.—
7. FERRARA — PORTE DI CHIESE, DI PALAZZI E DI CASE di GIUSEPPE AGNELLI, con 132 illustrazioni . . . » 7.50
8. L'ARTE ABRUZZESE di VINCENZO BALZANO, con 200 illus. » 8.—

CORRADO RICCI

LA GALLERIA PITTI E LA GALLERIA DELL'ACCADEMIA

CON XXXVII TAVOLE A COLORI

LE GALLERIE FIORENTINE

II.

LE GALLERIE FIORENTINE

I. LA GALLERIA DEGLI UFFIZI.

II. LA GALLERIA PITTI E LA GALLERIA DELL' ACCADEMIA.

CORRADO RICCI

LA GALLERIA PITTI E LA GALLERIA DELL'ACCADEMIA

CON XXXVII TAVOLE A COLORI



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE
BERGAMO

OFFICINE DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

LA GALLERIA PITTI

E LA GALLERIA DELL'ACCADEMIA

IL *Palazzo Pitti* fu incominciato nel 1440 da Luca Fancelli su disegno di Filippo Brunelleschi. Venduto dai Pitti al Duca Cosimo dei Medici, l'Ammannati v'aggiunse il cortile (1558-1570) e gli ornamenti coi frontoni alle finestre del pianterreno (1568). Il palazzo contava allora sette finestre per ciascuno dei piani superiori. Giulio Parigi, per ordine di Cosimo II, l'ampliò, (1620-1631) di tre finestre per lato in tutta l'altezza e v'aggiunse le due ali minori. I due bracci che oggi si veggono lateralmente alla piazza, detti *rondò*, furono principiati nel 1763.

Tale, in poche parole, la storia dell'edificio. La Galleria, che v'occupa gran parte del primo piano, non risale però, al tempo dei Pitti, sì che il titolo di *Galleria Pitti* non è giusto. L'altro suo titolo di *Galleria Palatina* le converrebbe meglio, ma non è entrato nell'uso comune. Di più ancora le converrebbe il titolo di *Galleria Medicea*, sì che la cospicua famiglia, tanto gloriosa nella storia dell'arte avesse qualche palazzo e qualche grande collezione d'arte che conservasse il suo nome. Costruì il palazzo che poi comprarono i Riccardi, e non fu più chiamato *Palazzo dei Medici;* comprò il palazzo che costruirono i Pitti e si continuò a chiamarlo *Palazzo Pitti!*

Negli appartamenti i Medici cominciarono presto a raccogliere preziosi oggetti d'arte; non li riunirono però tutti insieme, in modo da costituire una vera e propria galleria, se non nel secolo XVII. I locali si vollero ricchi di mobili, stoffe, stucchi, specchi, dorature e di pitture eseguite o dirette da Pietro Berrettini di Cortona e dal romano Ciro Ferri. Del primo sono le decorazioni delle sale di Venere, di Marte, di Giove, di Saturno e della Camera della Stufa. La sala d'Apollo, da lui solo cominciata, fu compiuta dal secondo.

In seguito, la storia della Galleria procede collegata a quella degli Uffizi.

Ferdinando II de' Medici v'introdusse parte dei dipinti ereditati dai Della Rovere già Duchi d'Urbino. Altre insigni opere vi collocarono i cardinali Leopoldo e Gian Carlo; e, poichè Cosimo II, aveva preferito lasciare agli

Uffizi quelle da lui acquistate, suo figlio Ferdinando ne fece trasferire buon numero a Palazzo Pitti e ad esse altre ne aggiunse, levate a chiese e a monasteri.

Anna Lodovica, figlia di Cosimo III, sorella del Granduca Gian Gastone e vedova di Giovanni Guglielmo Elettore Palatino, contribuì alla magnificenza della Galleria con doni di preziosi quadri. Francesco Stefano dei Duchi di Lorena, Pietro Leopoldo, Ferdinando III e Leopoldo II l'imitarono nella nobile impresa.

Nè solo, col succedersi dei principi, aumentò la ricchezza della raccolta, chè anche altre sale, oltre quelle ricordate, ricevettero splendore di decorazioni dovute a Giuseppe Colignon, a Luigi Sabatelli, al Marini, al Landi, al Fedi, al Catani, a Gaspare Martellini.

Riunitasi, infine, l'Italia a nazione, e destinato il Palazzo Pitti a Palazzo Reale, Umberto I vi volle costruito dall'architetto Luigi del Moro un sontuoso scalone che servisse appunto d'accesso alla celebre Galleria, la quale forse non ha la pari al mondo per l'abbondanza dei capolavori rispetto al numero di quadri che contiene.

La *Galleria dell'Accademia* (chiamata finora con titolo poco felice *Galleria Antica e Moderna*) ha una storia assai più breve che non la Galleria Pitti e quella degli Uffizi.

Nel 1784 il Granduca Pietro Leopoldo, istituendo l'Accademia di Belle Arti e sistemandone la sede nei locali già occupati dall'Ospedale di San Matteo, pensò di riunirvi, per ragioni di studio, anche una piccola pinacoteca. Questa però, in seguito, crebbe mirabilmente, in ispecie per opere tolte a chiese e a conventi soppressi. Nel 1882 vi fu aggiunta la Tribuna michelangiolesca, che, iniziata col David, levato alla piazza della Signoria nove anni prima, ricevette negli anni 1906 e 1908 singolare incremento pel modello di uno dei *Fiumi* che dovevano collocarsi nelle Tombe Medicee, pel *Genio Vittorioso* trasferitovi dal Museo Nazionale, e pei quattro *Prigionieri*, opere cominciate dal poderoso Maestro secondo la prima *idea* del sepolcro di Giulio II, sepolcro che fu travaglio, dolore, impaccio di tutta l'operosa e gloriosa vita di lui. Rimaste a lungo tra finti scogli dentro la Grotta del Buontalenti nel Giardino di Boboli, ebbero l'odierna degna destinazione per consentimento di Vittorio Emanuele III.

INDICE

CIMABUE

(1240-1302)

LA MADONNA IN TRONO
COL BAMBINO FRA ANGELI E SANTI

Tavola, 385 × 223 cm.
FIRENZE, Galleria dell'Accademia

CIMABUE era già arrivato in gran fama, quando i monaci di Vallombrosa gli ordinarono per la Badia di Santa Trinita di Firenze, questa gran tavola con una « Nostra Donna, il Figliuolo in braccio e molti angeli intorno che l'adorano ».

Racconta il Vasari che l'artista, per corrispondere alla fiducia dei committenti, vi usasse *gran diligenza* e *migliore invenzione* e *bel modo nelle attitudini*. Anche qui, come sempre, il Vasari coglie le qualità essenziali dell'opera d'arte e le esprime conciso ed efficace. *Diligenza* in ogni parte del quadro condotto con cura amorosa: nelle ali degli angeli, che nell'iridescenza loro ricordano l'arte del mosaico, nel gran trono ornato alla cosmatesca (di cui Cimabue vide gli esempi a Roma) e che rende con chiarezza se non con correttezza prospettica; *migliore invenzione* nel modo di comporre il quadro in unità, coi quattro vegliardi rabbuffati e sonnolenti alla base, inclusi nelle nicchie al modo dei sepolcri romani, e le due schiere di angeli adoranti che cingono e incorniciano l'immagine divina; *bel modo di attitudini* sopratutto nelle otto figure degli angeli sorreggenti, amorosi e solleciti, il trono, quasi per portarlo alto nei cieli. Qui poco oramai ricorda l'arte passata. Le testine aureolate si chinano in un movimento di tenerezza concorde, ma già individuale; le manine lunghe e sottili compiono con grazia espressiva l'ufficio di reggere il gran trono marmoreo che solo un miracolo rende agevole a così esili braccia! Anche i quattro santi, presi da una ammirazione stupefatta, con le barbe e le chiome canute agitate e scomposte dalla commozione, sono creature meno lontane dalla verità e dalla vita di quelle fatte dall'arte fino a quel momento.

In mezzo a questo alito in gran parte nuovo che anima i personaggi secondari, la Madonna e il Bambino sembrano appartenere a un mondo artistico diverso: mentre in quelli si sente già l'arte di Giotto che si affaccia, in questi è evidente la maniera bizantina: la Madre accenna al Bambino col gesto tradizionale, come quello del piccolo Gesù benedicente; ma nessuna corrispondenza affettuosa si sente fra i due esseri divini che saranno poi chiamati dall'arte a esprimere il sentimento umano più sublime: l'amor materno. Gesù è vestito di tunica e pallio come un eroe romano; e la Madonna è avvolta in un manto, con le pieghe minute e sottili dell'arte bizantina. In ogni modo, certo è che ai frati di Santa Trinita e alle turbe devote, la magnifica tavola dal fondo dorato e luminoso, che esprimeva nei volti degli otto angeli tanto tenera e amorosa devozione, dovette sembrar cosa nuova, mirabile, dolcissima.

Fu collocata sull'altar maggiore, dove rimase fino a che, per far posto a una tavola di Alesso Baldovinetti, fu confinata in una cappella minore della navata sinistra donde nel 1810 passò all'Accademia.

CORRADO RICCI.





GIOTTO DI BONDONE

(1266-1337)

MADONNA COL BAMBINO, ANGELI E SANTI

Tavola, 337 × 205 cm.
FIRENZE, Galleria dell'Accademia

PER quanto la pittura italiana nella seconda metà del sec. XIII si divincolasse tra i ceppi del bizantinismo per uscirne e batter nuove vie, pure, anche coi migliori, anche con Cimabue, non riuscì a sciogliersene totalmente. In altre parole, se non fu più avvinta e imbavagliata come prima, ebbe nullameno tra le vecchie catene movimenti stretti e difficili. Il vero liberatore fu Giotto, il quale, uscendo dalle vecchie formule, osservò in modo diverso, se anche non copiò materialmente, la vita e il mondo esteriore; diede agli episodi della Bibbia e della vita de' Santi un nuovo interesse psicologico e drammatico partecipandovi come uno spettatore immediato e procurando che l'espressione dai protagonisti passasse a tutti i circostanti; intuì nuove interpretazioni; aggruppò e mosse diversamente le figure cercando di non lasciarle inerti e indifferenti; e tutto animò di una tecnica nuova, passando dalla tempera e dall'affresco bizantino, fatti di semplici terre, alla tempera *forte* e all'affresco lucente e serrato come l'incausto antico. E a tante qualità d'artista altre ne aggiunse, non meno benefiche, che chiameremo di *apostolo*. La sua anima egli trasmise e il suo modo di dipingere egli insegnò a molti discepoli, e mostrò a molti paesi, anzi a quasi tutta l'Italia. A parte i luoghi minori e incerti, il Veneto lo vide a Padova, la Romagna a Ravenna, la Toscana a Firenze, l'Umbria ad Assisi, il Lazio a Roma, la Campania a Napoli.

La sua potenza narrativa non appare certo dalla tavola che riproduciamo; ma in essa sono interamente palesi le sue qualità di sentimento e d'esecuzione già lontane da ogni bizantinismo. È da ritenersi dipinta nel decennio passato fra il 1305 e il 1315. Alla maestà grave e assorta della Vergine e del Figlioletto, risponde dagli Angeli e dai Santi una devozione attenta e lieta. Un lievissimo sorriso appare diffuso in tutti i volti rivolti al Bambino, quasi che ogni anima esclamasse con Dante: « d'altro non calme ». Ugual dolcezza è nel colore. Soavi tinte di viola, e rossi e verdi soavi, e bianchi velati nelle vesti, insieme ai rosei pallori e alle leggere ombre grigie delle carni, *cantano* pianamente sul *pedale* dorato e s'accordano in un'armonia cromatica quale risulterebbe da perle e da opali e foglie di olivo, di rose, di viole e di gigli gettate sopra un piatto d'oro.

La preziosa tavola fu fatta per la chiesa dei Frati Umiliati d'Ognissanti in Firenze. Un documento del 1477 la dice in quel luogo e precisamente sull'altare vicino alla porta d'ingresso del coro, a destra entrando. Là pure la vide il Vasari, e di là fu tolta per venir trasferita alla Galleria dell'Accademia.

CORRADO RICCI.



GENTILE DA FABRIANO

(1375 ? - 1427)

ADORAZIONE DEI MAGI

Tavola, 300 × 282 cm

FIRENZE, Galleria dell'Accademia

NON crediamo che vi sia persona, anche mediocremente colta e appena sensibile alla bellezza di un'opera d'arte, che non si soffermi con piacere davanti alla gran tavola trilobata dove Gentile da Fabriano figurò l'*Adorazione dei Magi*.

Il senso, così umano nella sua purezza, di intima gioia orgogliosa che si legge nel viso della Madonna e di san Giuseppe; l'espressione profondamente devota che spira dal gruppo dei tre Magi che recano dall'Oriente i loro doni al fanciulletto divino, fanno del gruppo principale un quadro sacro dei toccanti.

Dietro la Vergine, le due ancelle si mostrano a vicenda, ammirate, il vasetto ricolmo d'oro, che Gaspare, il vegliardo genuflesso, ha già donato al Bambino. Baldassarre, a mezzo del cammino della vita (nei tre Re sono raffigurate le tre età dell'uomo), in atto di togliersi la corona, aspetta che arrivi la sua volta, e fa già atto d'inginocchiarsi; mentre Melchiorre, il più giovane, dal viso quasi femmineo, in vesti ricchissime, attende che il famiglio gli tolga il secondo sprone, porgendo, con moto leggiadro, il suo dono con le due dita della mano destra.

Dinanzi a questo gruppo sacro si affolla il seguito: ed è folla festosamente quattrocentesca. Il gran signore col falco in pugno, segue da vicino i sovrani; gli scudieri frenano a stento i cavalli scalpitanti; un gruppo di cavalieri guarda curiosamente in alto un falco che abbatte una ghiandaia. E mescolati fraternamente agli uomini del seguito vanno gli animali indigeni ed esotici, il levriere, il leone, il leopardo, e le scimmie che si trastullano sul dorso d'un cammello.

La scena incomparabile di signorilità e di gaiezza ci conduce davanti agli occhi, nella vivace armoniosissima festa dei colori, una di quelle rappresentazioni sacre che nel secolo XV in Italia valevano ad appagare insieme le anime devote e gli spiriti vaghi di fasto e di bellezza.

Nel fondo è figurato il viaggio dei tre Re, interrotto qua e là da episodi estranei alla storia. Così, all'inizio del viaggio, davanti a una porta di città vediamo due soldati assalire un uomo inerme, mentre un terzo soldato seduto sotto l'arco della porta assiste indifferente all'atto di prepotenza. In fondo appare il corteo che, girando intorno a una collina soffusa d'oro, sale alla città turrita per una lunga via, tra campi coltivati ed erti sentieri.

La tavola, ordinata a Gentile da Palla Strozzi, uomo d'alto valore, e compiuta nel maggio del 1423, era destinata alla Cappella di S. Onofrio, ora adibita a sagrestia di Santa Trinita. L'artista marchigiano e il mecenate fiorentino non si resero certamente conto dell'importanza che la gran tavola dell'*Adorazione dei Magi* doveva avere nella rinascita fiorentina.

Appena si cominciava allora ad affrescar la Cappella Brancacci: e Lorenzo Monaco cominciava a sciogliersi dai lacci e dalle timidità dei giotteschi ritardatari e a guardare il vero, e ad affrontarlo con più o meno fortuna, ma con nuove speranze.

Così, con questo, che è il suo capolavoro, Gentile continua la missione fecondatrice che nel veneto aveva eccitate le facoltà del Pisanello e di Jacopo Bellini, e che in seguito doveva estendere, con benefici effetti, a Brescia, nelle sue Marche, a Firenze, a Siena, a Orvieto, a Roma, dove l'artista affascinante e schietto chiuse la sua carriera mortale.

CORRADO RICCI.



BEATO ANGELICO

(1387-1455)

CROCIFISSO

Tavola, diametro 19 cm.

FIRENZE, Galleria dell'Accademia

« NON fece mai Crocifisso » dice il Vasari del Beato Angelico, « che non si bagnasse le gote di lagrime ». E in un altro passo della Vita di Guidolino da Mugello, afferma che i Santi che l'Angelico dipinse « hanno più aria e somiglianza di Santi che quelli di qualunque altro ».

Nel piccolo tondo, qui riprodotto, il pittore, mistico quanto altri mai, ha espresso il dolore nella sua forma più intensa e insieme più soave: un dolore pieno di pietà e di rassegnazione, di ingenuità e di candore. Si racconta che l'Angelico, prima di prendere in mano i pennelli, si prosternasse pregando Dio di concedergli la purezza d'anima necessaria a significare con l'arte sua le divine storie (infatti mai egli trattò soggetti profani); e che, finita l'opera, egli non si permettesse di ritoccarla in nessuna sua parte, persuaso d'aver lavorato sotto la diretta ispirazione divina.

L'arte sua, profondamente sincera, così semplice da parere a volte infantile, parla veramente al cuore, prima che agli occhi: e, per essere lontana da qualunque preoccupazione tecnica, o di effetto, o di naturalismo, è assolutamente diversa da quella degli altri grandi pittori del suo tempo, ai quali già si schiudono nuovi orizzonti artistici in un campo tutto terreno e umano.

E però si allontana anche dalla pittura medioevale in una maggior libertà di esecuzione, e in un misticismo che non è frutto inconsapevole di imperizia, ma che è il fine supremo e cosciente dell'arte sua. Così il pio frate, che compiva umilmente il suo lavoro come un atto di devozione, fu un grande, originalissimo pittore: e lasciò opere, davanti alle quali da cinque secoli la folla si ferma estatica e commossa. E anche se apprese l'arte da quel Gherardo Starnina che dopo aver lavorato in Ispagna passò gli ultimi anni di sua vita a Firenze, dove morì nel 1408, l'Angelico — può dirsi — nacque pittore veramente *per grazia divina.* Egli cominciò dal miniare libri sacri; e conservò infatti nella sua maniera di dipingere la stessa cura amorosa, ma non minuziosa dei particolari; e venne poi allargando man mano le sue composizioni, alcune delle quali assurgono a una vera grandiosità, e portano una nota nuova nelle scene ormai consacrate dalla tradizione. I tipi conservano, è vero, qualche cosa di convenzionale; i colori, sopratutto nei quadri di cavalletto, sembrano spesso troppo chiari e trasparenti (qualche volta sono stridenti e stonati in causa delle imprudenti ripuliture); alcuni particolari, come in questo tondo i rivoletti e gli zampilli di sangue che sgorgano dalle ferite del Cristo, possono parer puerili o esagerati; ma la nobiltà, la grazia, il fervore di bontà e di dolore, l'altezza, insomma, dell'opera d'arte, non consentono all'anima più scettica il minimo atto di derisione, e neppur permettono alla critica un freddo esame anatomico.

Il piccolo tondo proviene dalla Confraternita dell'Annunziata.

CORRADO RICCI.



MASACCIO

1401-1428.

SANT' ANNA, LA MADONNA E GESÙ BAMBINO

Tavola, 175 × 100 cm.

FIRENZE, Galleria dell'Accademia

TOMMASO de' Guidi dello Scheggia da San Giovanni di Valdarno, detto Masaccio, non è stato soltanto un grande artista: egli è stato il più efficace fra i redentori della pittura italiana.

L'arte trecentistica aveva dato meraviglie con Giotto e con pochi altri: poi si era ridotta a un formulario tanto nella tecnica che nel sentimento. Se un forte alito di *vita nuova* non l'avesse rinfrancata, la pittura italiana sarebbe perita, come appunto per mancanza di novelle energie era morta la scultura francese così prodigiosa tra il secolo XIII e il XIV.

La via della salvezza era stata intravista contemporaneamente in vari punti d'Italia, ma gli sforzi d'Avanzo, dei fratelli Salimbeni, di Tommaso da Modena, di Masolino (maestro di Masaccio) e di pochi altri erano rimasti al grado di « nobili tentativi » o poco più. Chi realmente condusse la pittura alla redenzione, ossia alla legge eterna del vero, fu Masaccio. Lo riconobbero gli storici e gli artisti di tutti i secoli successivi. Lo vide principalmente Michelangelo che fece i suoi primi studi nella Cappella Brancacci — dove sono i capolavori di Masaccio — lo scrisse Leonardo da Vinci con questo mirabile giudizio: « Il pittore avrà la sua pittura di poca eccellenza se quello piglia per autore le altrui pitture; ma s'egli imparerà dalle cose naturali, farà buon frutto come vedemo ne' pittori dopo i Romani i quali sempre imitarono l'uno dall'altro, e di età in età sempre mandarono detta arte in declinazione. Dopo questo venne Giotto, fiorentino, il quale nato in monti solitari, abitati solo da capre e simil bestie, questo, sendo vôlto della natura a simile arte, cominciò a fare tutti li animali che nel paese trovava: in tal modo che questo, dopo molto studio, avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati. Dopo questo l'arte ricade, perchè tutti imitavano le fatte pitture e così di secolo in secolo andò declinando, insino a tanto che Tommaso fiorentino, cognominato Masaccio, mostrò con opera perfetta, come quegli che pigliavano per autore altro che la natura, maestra di maestri, s'affaticavano invano ». A parte la leggenda giottesca delle mandre, questo fugace riassunto storico dell'arte, non ha tutta la precisione di un disegno.... leonardesco?

L' energia e il rilievo, se non la bellezza dei tipi, sono, nelle figure della tavola riprodotta, veramente degni dell'innovatore. Dietro al trono, su cui siede sant' Anna, tre angeli sollevano una ricca stoffa fiorata. Di contro alle ginocchia della Santa sta la Madonna col Bambino ignudo assisa sui gradini del trono istesso e fiancheggiata da due angeli. La composizione, raccolta e severa, è di linee scultorie e monumentali. Prima di passare alla Galleria dell'Accademia la tavola si trovava nella chiesa di S. Ambrogio in Firenze « nella cappella » dice il Vasari « che è allato alla porta che va al parlatorio delle Monache ».

CORRADO RICCI.



DOMENICO BIGORDI
detto il GHIRLANDAIO

(1449-1494)

—

L'ADORAZIONE DEI PASTORI

Tavola, 167 × 169 cm.

FIRENZE, Galleria dell'Accademia

IN questo quadro il rapido pittor fiorentino che si doleva di non poter coprire di *storie* le mura della sua città, si attarda scrupoloso e minuto, così da smarrire quel felice senso della larghezza che fa del Ghirlandaio un eccellente compositore di scene. Ordinato dalla famiglia Sassetti per la cappella dello stesso nome in Santa Trinita, vi occupava il posto d'onore, nel centro, fra i due ritratti di Francesco e di Nera Sassetti. Nelle pareti della cappella il Ghirlandaio, molto giovandosi dell'aiuto dei fratelli David e Benedetto, e del Mainardi, aveva affrescato le storie di san Francesco. Ma la tavola con l'*Adorazione dei pastori* aveva serbata tutta per sè, e nel condurla a perfezione vi peccò, come si disse, di troppo zelo.

La scena affollata di cose e di gente, il paesaggio trito, tutto seminato di case, alberetti, di città irte di torri, di fiumi, strade e colline, non lascia all'occhio un punto su cui riposare. Non solo: la mancanza dei piani, per così dire, atmosferici, o in altre parole, di prospettiva aerea, rende l'affastellamento più greve: e la minuzia e la piccolezza delle parti che dovrebbero parer lontane, genera un senso di tormento. Così il sentiero donde scende il corteo dei Magi sovrasta immediatamente al gruppo della Vergine con san Giuseppe; e le minuscole figure del corteo non ottengono altro effetto che di far parere colossali e sgraziate quelle della Madonna, del Santo e dei pastori. Ciò non impedì al Vasari di giudicare questa *Natività di Cristo* tale opera « da far meravigliare ogni persona intelligente ». Aggiunge ancora il Vasari che « Domenico Ghirlandaio ritrasse qui sè medesimo », ma non vediamo fra queste una figura che somigli precisamente a quella che nell'affresco di S. Maria Novella, rappresentante *S. Gioacchino scacciato dal tempio,* il Vasari stesso identifica col ritratto del Ghirlandaio.

Oltre alla data del 1485, incisa al sommo di uno dei pilastri scanalati, si legge sull'urna antica: ENSE CADENS SOLYMO POMPEI FVLVI[VS] AVGVR — NVMEN AIT QVAE ME CONTEG[AT] VRNA DABIT, allusione, forse, a una leggenda secondo la quale l'urna che servì poi da presepe sarebbe quella di un guerriero caduto nella guerra di Pompeo. E intorno all'arco, sotto cui passa il corteo dei Re, la scritta si riallaccia alla storia dell'augure Fulvio: CN. POMPEIO MAGNO HIRCANVS PONT[IFEX] P[OSVIT].

Così nell'arco come nell'urna e nei pilastri di bello stile, intatti, che reggono il tetto di misere tavole fracide e mal connesse (solo segno di povertà nella scena), par che il Ghirlandaio si compiaccia più specialmente a esercitar la sua valentìa. Dice infatti il Vasari che « ritraendo anticaglie di Roma, colonne, colisei, aguglie, anfiteatri e acquedotti, era sì giusto nel disegno che lo faceva a occhio, senza regolo, seste e misure ».

Il piccolo Gesù ricorda quello dello stesso soggetto, eseguito in gioventù da Fra Filippo. E il gruppo dei tre pastori di un rude e singolare realismo che con le mani ossute, coi volti bruni e grinzosi, esprimono i disagi e le fatiche del corpo, meglio che la fede) rivela in modo evidente un elemento nuovo, apparso nell'arte fiorentina. Infatti, in Santa Maria Nuova era già esposto all'ammirazione di tutti e allo studio degli artisti il gran trittico di Van der Goes; questo gruppo dei tre pastori lo si trova come qui, collocato all'estrema destra del quadro, composto, è vero, di tre figure diverse, in atteggiamenti del pari diversi, ma ugualmente studiate in ogni accidentalità del viso, del collo, delle mani, con anche maggior crudeltà veristica, ma con più profondo sentimento e senza danno alcuno dell'espressione.

Il pittore fiorentino meglio intende la dolce e pura bellezza della Vergine, che, steso il suo mantello sotto il tenero corpo del Bambino, si inginocchia ad adorarlo con compunzione. Il soggetto, così vario e ricco, dell'*Adorazione* tentò il Ghirlandaio più di una volta. Due anni dopo, dipinse un'altra *Adorazione* nel tondo che si trova agli Uffizi, e nel 1488 quella veramente mirabile che è nella Cappella degli Innocenti.

CORRADO RICCI.


LXXXV
AVGVR
VRNA DABIT

ANDREA DEL VERROCCHIO

(1435-1488)

LEONARDO DA VINCI

1452-1519.

BATTESIMO DI GESÙ

Tavola. 177 × 151 cm.

FIRENZE, Galleria dell'Accademia

QUESTA famosa tavola si trovava nel monastero vallombrosiano di San Salvi. Il luogo, pur così prossimo a Firenze, era ameno e solitario. Dapprima, lunghi filari d'alberi presso il torrentello Affrico; poi le deliziose cime di Fiesole e di Monte Ceceri, e, a sud, di là dalla strada che conduceva a Roma, l'Arno rumoreggiante, e di nuovo i colli. Oltre al quadro del Verrocchio, il visitatore trovava là il Cenacolo d'Andrea del Sarto, e il raccoglimento soave del luogo rendeva più profonda l'ammirazione per le opere d'arte.

Oggi, nel luogo tutto è mutato: i quartieri popolari sorgono vicini, il Manicomio è quasi a ridosso del monastero (ridotto per molta parte a magazzino di gessi e di quadri) e i trams e i treni tagliano le vie già solitarie, incrociandosi e rombando in fuga.

Ben, dunque, alla partenza dei monaci soppressi, il quadro emigrò e dopo una breve sosta nel convento di Santa Verdiana, approdò alla Galleria dell'Accademia dov'è amorosamente custodito.

Il quadro, come si vede, rappresenta il *Battesimo di Gesù*. Così la figura di Gesù come quella di san Giovanni appaiono di modellato forte, reciso, alquanto rude, quale si conviene a uno *scultore*, come il Verrocchio. La figura del Battista ha nel profilo contorto delle gambe e delle braccia, qualcosa che ricorda il fare del Pollaiolo. Anche l'angelo inginocchiato, quasi di prospetto, con le mani unite, pur essendo grazioso, presenta nella testa forte e nei cappelli corti, tratti un po' volgarucci.

Ma una cosa sembra staccarsi e distinguersi per gentilezza tra le poderose forme verrocchiesche, ed è l'angelo di sinistra, vôlto quasi di schiena, col viso leggiadramente rialzato e i capelli biondi e ricci lungamente fluttuanti sulle spalle, e lo sguardo pieno di dolcezza rivolto a Giovanni e la veste color di viola mossa da mille elegantissime pieghe.

Ora il Vasari racconta che Andrea « in quest'opera aiutandogli Leonardo di Vinci, allora giovinetto, e suo discepolo, vi colorì un angelo di sua mano, il quale era molto meglio che l'altre cose. Il che fu cagione che Andrea si risolvette a non voler toccare più pennelli, poichè Lionardo così giovane, in quell'arte si era portato meglio di lui ».

Lasciamo andare l'ultima storiella del disdegno del Verrocchio per la pittura, storiella che somiglia all' altra che il Francia s' accorasse sino a morire vedendo la S. Cecilia di Raffaello. Certo è che qui l'esame stilistico di quella figura dà ragione al Vasari, il quale, non è a dimenticare, nella vita di Leonardo ripete il racconto; il che prova che la cosa doveva venir detta in Firenze così dai monaci di San Salvi come nelle conversazioni degli artisti. E non è improbabile che la notizia derivasse dallo stesso Leonardo, il quale nelle lunghe soste fatte a Firenze dopo la caduta di Lodovico il Moro, ossia tra il 1500 e il 1506, potè bene e ripetutamente alludere a quel suo intervento giovanile nell'opera del maestro.

Il Bode anzi non si ferma all'angelo, e vede la mano di Leonardo anche nel fondo. Non in basso, crediamo, dove i pochi ciuffi, e i grami sassi non fanno certo fede del suo spirito di ricerca, ma nella lontana valle e negli alberi svariati e ricercati con anima, diremo così, di naturalista e di poeta.

CORRADO RICCI.



SCUOLA DEL VERROCCHIO

(1467)

IL TOBIOLO COI TRE ARCANGELI

Tavola. 132 × 153 cm

FIRENZE, Galleria dell'Accademia

IL Tobiolo accompagnato dall' arcangelo Raffaele è un soggetto frequente, sopratutto nella scuola fiorentina. Si spiega col fatto che i ricchi mercanti fiorentini usavano mandar i figli giovinetti a prender pratica di vita e di affari in lunghi viaggi e in lontani paesi, in Francia, nei Paesi Bassi, a Napoli: e il cuore delle madri doveva tremare pensando ai rischi di malattie, di cattivi incontri, di disgrazie d'ogni sorta. Come nelle città litoranee, le madri appendevano a guisa di voti, nelle chiese, barche d'oro e d'argento armate di tutto punto di vele e di attrezzi, a scongiurare in pro dei figli lontani il pericolo del naufragio, a Firenze raccomandavano il figlio all' arcangelo Raffaele, che aveva già così ben guidato e condotto in salvamento il figliuolo giovinetto di Tobia.

La Bibbia racconta infatti che Tobia, ridotto in estrema povertà, vecchio e cieco, mandò l'unico e adorato suo figlio, da Neftali dove dimorava, a Rages città dei Medi, onde riscuotere un vecchio credito che egli aveva con Gabelo per una somma prestatagli quando Tobia era in prosperità e Gabelo in miseria. Un vero *viaggio d'affari*, come si vede: e viaggio lungo e difficile compiuto da un fanciullo inesperto, attraverso molte avventure e gravi pericoli, donde il Tobiolo tornò in buona salute, col denaro riscosso e, per di più, con una moglie giovane, ricca e saggia. Tutto ciò in virtù dell'arcangelo Raffaele che, sotto mentite spoglie, accompagnò sempre il figlio virtuoso del virtuosissimo Tobia.

Nei quadri, infatti, si vede solitamente un solo angelo, vestito da pellegrino, e il piccolo viaggiatore che lo segue fiducioso. Non manca quasi mai il cagnetto che il Tobiolo portò seco da casa, simbolo dei ricordi famigliari che seguono l'esule dovunque: e il pesce che, mentre minacciava di mordere il fanciullo, fu afferrato dall'angelo, e servì durante il viaggio a scongiurar demoni, e finì, col suo fiele, a ridar la vista al vecchio Tobia.

Per eccezione, il quadro che descriviamo non muove dal voto di una madre, ma fu ordinato verso il 1467 dalla Compagnia di S. Raffaele che, chiesta e ottenuta ospitalità per le sue adunanze in Santo Spirito, appese la tavola del *Tobiolo* in una cappella di quella chiesa.

Chi fu il pittore di questa graziosissima tavola pervenuta all'Accademia nel 1810 dal convento di Santo Spirito?

Era attribuita al Botticelli erroneamente; poi si credette opera del Botticini, di cui questo sarebbe il capolavoro; ma una recente polemica, dopo avere, sulla base di alcuni documenti, confermata quell'ultima attribuzione, finì per negarla in base agli stessi documenti, diversamente interpretati. Vi fu anche chi la credette opera nientemeno che del Verrocchio, mentre altri non la giudicarono nemmeno degna di esser presa in considerazione! Fra tanti disparati giudizi, uno può riassumerli tutti: esser cioè il quadro ragguardevole opera della scuola del Verrocchio.

CORRADO RICCI.



SANDRO BOTTICELLI

(1447-1510)

LA PRIMAVERA

Tavola, 203 × 314 cm.

FIRENZE, Galleria dell'Accademia

Le discussioni lunghe e aspre, cui diede luogo il soggetto di questo che è fra i più noti e affascinanti quadri del Botticelli, ci fanno ritornar volentieri alle semplici parole del Vasari: « Oggi ancora a Castello, villa del duca Cosimo, sono due « quadri figurati, l'uno Venere che nasce e quelle aure e venti che la fanno venire in « terra con gli Amori: e così un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando « la Primavera: le quali da lui con grazia si veggono espresse ».

Nel primo dipinto, Venere esce tutta nuda dall'onde. Qui invece, coperta da ricche vesti, appare come regina in mezzo alla sua Corte, nel suo regno fiorito di tutti i fiori della primavera.

Nel giardino che, può essere quello delle Esperidi, ombrato d'alberi pesanti d'aurei pomi, danzano le tre Grazie, in molle ritmico passo, mentre Ermete scuote la rugiada dai rami, o si appresta a cogliere un frutto, e Amore scocca il dardo. Dall'altro lato Zefiro insegue Clori e soffia sui fiori che le nascono incessantemente dalla bocca, perchè vadano a cadere in grembo alla Primavera, la quale, a sua volta, li sparge per tutta la terra.

Vi fu chi vide nella Venere l'immagine della bella Simonetta Cattaneo, e nell'Ermete quella di Giuliano de' Medici. Altri volle la tavola dedicata a Giovanna Tornabuoni, dopo il suo matrimonio. Qualche letterato rintracciò personaggi e simboli in alcune stanze di Poliziano, altri nei poeti latini. Il quadro si può ascrivere ai primi anni dopo il 1480, agli anni, cioè, in cui Poliziano leggeva nello Studio Fiorentino i *Fasti* di Ovidio, le *Bucoliche* di Virgilio e di Teocrito, le *Georgiche* di Esiodo e di Virgilio. Alle fantasie così dei principi come dei letterati e degli artisti del tempo, quei miti e quei personaggi pagani tornavano famigliari; e come diventavano soggetto di discussioni e riappassionavano le menti, così fornivano soggetto alle opere d'arte. E però, siccome in quegli artisti alla coltura andava associata una ricca e felice fantasia, così le antiche storie prendevano forme nuove, si vestivano di grazie fiorentine, togliendo a prestito fattezze, acconciature, atteggiamenti dalle belle creature di che si ornava la corte medicea.

Infatti la figura della Primavera ricorda il ritratto muliebre attribuito al Botticelli, ora nella Galleria di Francoforte, e la Venere del quadro: *Venere e Marte* della National Gallery di Londra, in cui la critica odierna vede la vera immagine di Simonetta. Ma questo non significa che l'artista abbia voluto metter proprio Simonetta a rappresentare una parte nelle complicate allegorie che qualche studioso rintraccia in questa scena di bellezza e di gioia.

Certo Simonetta, morta in giovinezza e amata da Giuliano, era una dolce immagine femminile che l'artista stesso evocò volentieri in alcuni suoi quadri, e che dovette esser cara nella memoria degli abitatori della villa medicea, anche a lungo dopo la sua morte.

Corrado Ricci.



FILIPPO LIPPI

(1406 ? - 1469)

MADONNA COL BAMBINO

Tavola, diametro 131 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

FILIPPO Lippi, frate di condotta discutibile, ma eccellente pittore, ebbe, nel 1452, mentre già lavorava a Prato, commissione da Lionardo Bartolini di dipingere sopra una tavola (fornita dal committente stesso) *una storia della Vergine*.

L'artista, in piena maturità, si era già allontanato dai modelli di pio misticismo del suo maestro, il Beato Angelico, e aveva trovata la sua via nell'arte lieta, magnifica, mondana, alquanto sensuale, che era bensì in contraddizione con l'austera vita monacale, ma trovava largo consenso nei costumi del tempo e della corte Medicea, e su tutto nell'indole sua.

Ecco quindi com'egli intende l'episodio della vita della Vergine. S. Anna è in letto partoriente. Con l'aria languida di una donna ancor sofferente accarezza Maria stretta nelle fasce e sorretta dalle ancelle. All'altro lato del letto, un' amica accenna con la mano a un paniere carico di doni che una fante reca in testa; a destra del riguardante la stessa scena si ripete con altri personaggi: una signora in ricca veste rossa segue la portatrice dei suoi doni, che è una deliziosa figurina avvolta in veli bianchi che il vento investe disegnandone le forme: figurina che risale all' arte classica dei vasi antichi, e sarà particolarmente cara all'arte del Rinascimento. In fondo, al sommo d'una scala un vecchio sale a fatica gli ultimi gradini accolto da una donna anziana: forse sant' Anna e san Gioachino, benchè manchi alle due macchiette la lieve aureola dorata, unico segno che in questo quadro distingua i personaggi sacri dai profani.

Nel mezzo del quadro intimo e famigliare, assai più grande delle altre domina la figura della Vergine, con Gesù bambino. Più e meglio della divinità par significare la *maternità* nella leggiadra e giovanissima Maria che regge il Figlio sulle ginocchia in atto grazioso di preoccupazione più che di melanconia.

E' evidente la somiglianza di questa Madonna con quella della Cintola in cui Filippo ritrasse Lucrezia Buti, l'eroina della sua storia d' amore. E' sempre lo stesso tipo di bellezza delicata e fresca che troviamo anche ne' suoi quadri anteriori. Così egli immaginava la bellezza, quando la incontrò, in S. Margherita di Prato, viva e reale nella figlia di Francesco Buti, e se ne innamorò perdutamente e nei dipinti ripetè ancora la stessa creatura bionda e diafana ma più definita di prima; da sogno e aspirazione, divenuta realtà e passione.

Il Bambino tenta di mettere nel quadro una nota mistica con gli occhi rivolti al materno viso. Ma grosso e grasso com'è, quasi senza collo, con quei piedini convergenti e quel gesto infantile onde mostra alla madre distratta il chicco di melagrana che sta per mettersi in bocca, finisce per essere assai più naturalistico che divino.

Abbiamo fatto notare tutte queste particolarità profane nel soggetto sacro, perchè appunto questo tondo segna un indirizzo nuovo dell'arte fiorentina. E' qui che meglio si vede il discepolo dell'Angelico mutarsi nel maestro di Botticelli.

CORRADO RICCI.



ANDREA MANTEGNA?

(1431-1506)

RITRATTO DI LODOVICO GONZAGA?

Tavola, 40 × 46 cm

FIRENZE, Galleria Pitti

QUESTO ritratto, quantunque si trovasse in una delle più frequentate gallerie del mondo, è sfuggito (fors'anche pel posto oscuro in cni era confinato) all'attenzione del pubblico e degli studiosi. Solo due o tre critici, e quasi appena per incidenza, lo hanno mentovato come opera di Domenico Veneziano.

Eppure il disegno e il colorito del Mantegna vi sono palesi, e il personaggio sembra proprio appartenere al gruppo dei Gonzaga che il grande pittore ritrasse nella famosa Camera degli Sposi nel Castello di Mantova. Somiglia, in genere, ad essi pel tipo pittorico e pel costume e somiglia al giovine prelato parimenti dipinto dal Mantegna che si conserva nel Museo di Napoli. Taluni vogliono sino scorgervi la fisionomia del marchese Lodovico!

Naturalmente essendo tutto fondato sulle ipotesi, le opinioni della critica oscillano ancora disparate e contradditorie. Nemmeno si sa donde l'interessante tavoletta provenga.

Quindi da qualcuno si nega che rappresenti Lodovico e, mentre si fanno altri nomi, si nega pure che sia stato eseguito dalla mano del Maestro.

Tutti però sono ormai concordi in due cose: che non si tratta invece e sicuramente d'opera, di « maniera o di derivazione mantegnesca ».

Ma da questo parziale accordo ecco scaturire altre congetture ed altre domande. È forse un ritratto eseguito nella bottega di Andrea e da lui compiuto? È copia antica d'un suo ritratto perduto?

La tavoletta, levata dal buio e messa in buona luce, va ora, in grazia di tali discussioni, uscendo pure dall'oblìo. Ma prima che sia raggiunto l'accordo sul nome della persona ritratta e sul nome dell'autore, passerà molt'acqua sotto i ponti d'Arno.

La critica non abbandona facilmente le sue prede!

CORRADO RICCI.



SCUOLA FIORENTINA

(Del sec. XV).

RITRATTO MULIEBRE

Tavola. 61 × 40 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

« NELLA guardaroba del duca Cosimo » dice il Vasari parlando del Bottticelli, « sono di sua mano due teste di femmina, in profilo, bellissime, una delle quali si dice che fu l'innamorata di Giuliano ».

E ciò valse, fino a qualche anno fa, a lasciar credere ai più che questo ritratto di donna, non bella, vestita quasi poveramente, eseguito con mano timida e sopratutto privo di ogni grazia nell'atteggiamento e nell'acconciatura, fosse il ritratto della bella Simonetta Vespucci, ornamento della Corte Medicea, e (benchè *soggiogata alla Dea legittima*) amante riamata di Giuliano; e che fosse opera dell'artista più celebrato come pittore d'ogni grazia e leggiadria femminile.

È bensì vero che il ritratto della giovane donna, dai tratti accentuati, dalla persona umile, disadorna, quasi sgraziata, ha nella fine semplicità del contorno, qualche cosa di attraente, o, come si dice, di simpatico, che può giustificarne, se non l'attribuzione al Botticelli, la grande popolarità; ma l'identificazione di questa povera dolce fanciulla con la Simonetta bellissima, è inesplicabile.

Noi la vediamo piuttosto nel quadro del Botticelli nella National Gallery di Londra, che ha per soggetto *Venere e Marte* corrispondente in ogni particolare alle stanze in cui il Poliziano descrive Giuliano sotto i tratti di Marte che sogna di veder Simonetta, in figura di Venere. Certo è che, dopo il 1480, le figure femminili nei quadri del nostro artista si ricollegano tutte a quel tipo di bellezza soave e pieno di grazia che si riscontra nella *Primavera*, nella *Nascita di Venere*, nella *Pallade* ecc., e che non ha nulla di comune con questo.

CORRADO RICCI.



SCUOLA DEL PINTORICCHIO

ADORAZIONE DEI MAGI

Tavola, 57 × 45 cm.

FIRENZE, Galleria Pitti

QUESTO farraginoso quadretto atttribuito a Fiorenzo di Lorenzo; ma il modo ond'è dipinto il paese, e gli elementi, tolti al Perugino e al Pintoricchio, lo mostrano opera posteriore. Neppur può essere assegnato a Eusebio di San Giogio, tecnicamente più gentile e levigato e autore di tipi fisionomici assolutamente diversi. In qualche tratto ricorda il Pintoricchio; ma il paesaggio appar nell'insieme diverso, come diversi sono i volti e le estremità, e altra è la tavolozza, mancando qui quell'atmosfera opalina di tinte verdognole e fredde svarianti in soavi toni di rosa, che caratterizzano i quadri del Pintoricchio.

Chi sarà dunque l'autore del piccolo dipinto appartenuto alla famiglia Vitelli di Città di Castello, come testimonia lo stemma ripetuto in basso? Forse siamo davanti all'opera minuta, trita, di un seguace della scuola umbra: di uno dei tanti che seguirono il Pintoricchio nelle sue *imprese* decorative dell'Appartamento Borgia, di Castel S. Angelo, della Libreria del Duomo di Siena. Non è difficile infatti scorgere nella nostra tavoletta qualche affinità (in alcuni tipi e nel modo di costruire le teste) con quel pittore che, collaborando col Pintoricchio, dipinse nella sala delle Arti Liberali dell'Appartamento Borgia le allegorie dell'Aritmetica e della Musica.

Comunque, si tratta di un artista che vive di forme raccogliticce. Il Perugino gli offre intera la figura del più giovane dei Re e del paggetto che gli sta accanto. Al Pintoricchio, con poche varianti, toglie la Sacra famiglia; e il paese, con gli scogli a guisa di tunnel e gli alberi altissimi dominanti nel mezzo, dicontro al digradar delle valli. Ma qui poca è l'aria che circola intorno alle figure: il colorito è denso, e greve: i visi o freddi o immoti, o contratti in un sorriso forzato che li accosta a caricature.

Malgrado ciò, il quadro serba qualità di grazia signorile proprie all'arte umbra.

Un'altra Adorazione dei Magi, quasi identica a questa nei personaggi, e alquanto diversa nel fondo, senz'alberi, e nei tre angeli che suonano gli strumenti a corda, alti sulle nuvole, è anch'essa attribuita al Pintoricchio, e si trova nel palazzo Spinola a Genova. Forse deriva da uno stesso originale.

Quando il nostro quadretto entrasse nelle Gallerie di Firenze non sappiamo: nel 1837 vi è ricordato per la prima volta e già col nome di Pintoricchio.

CORRADO RICCI.



PIETRO VANNUCCI
detto il PERUGINO
(1446-1523)

PIETÀ
Tavola, 216 × 194 cm.
FIRENZE, Palazzo Pitti

È una delle opere più celebrate del pittore umbro, e da lui eseguita nel periodo migliore, ossia nel 1495 come si legge nella segnatura: PETRVS. PERVSINVS. PINXIT. A. D. MCCCCLXXXXV. La dipinse per le monache di Santa Chiara e si racconta che Francesco del Pugliese « volle dare alle dette monache tre volte tanti danari quanti elle avevano pagato a Pietro, e farne far loro una simile a quella di mano propria del medesimo; e che elle non vollono acconsentire, perchè Pietro disse che non credeva poter quella paragonare ».

Così le monache la tennero lungamente cara; ma poi, giunto il tumultuoso tempo delle soppressioni, furono forzate, lasciando il convento, ad abbandonarla.

E sin d'allora dovette essere trasferita alla Galleria Pitti, donde fu levata nel 1799, portata a Parigi, destinata a Marsiglia, e nel 1815 restituita.

Il colorito forte e denso, non risente ancora dei languori che sopravvennero a indebolire la pittura del Maestro; l'esecuzione è serrata ed uguale; il paese calmo e profondo, le figure sono mosse e piacenti... Nullameno manca nel famoso dipinto qualcuna delle virtù che il Perugino ha saputo diffondere in altri. Manca anzitutto il sentimento. Qualche gesto delle mani accenna a pietosa maraviglia, nessuno a dolore; impassibili sono tutti i volti. D'altra parte nemmeno la composizione, quantunque lodata, ci sembra delle più belle. Essa appare slegata, così divisa com'è in due teorie di figure abbassate le une in primo piano, ritte le altre nel secondo. E tanto le une che le altre, non sono disposte in aggruppamenti nuovi e gradevoli, ma distribuite un po' come nei presepi le statue di terracotta, policromiche, allora di moda.

Nel fondo, una lunga riviera fiancheggiata da delicati colli sembra mettere in mare; una città è a sinistra: vari gentili alberelli sono sparsi qua e là. È uno dei paesi all'antica, dice il Vasari, fatto così « per non si esser ancora veduto il vero modo di fargli, come si è veduto di poi ». Ma per noi è una delle parti più ragguardevoli della tavola, per la sua solitudine e per la penombra serotina onde è invaso. Certamente nella sua larga malinconia troviamo più sentimento che nelle figure.

CORRADO RICCI.



FRA BARTOLOMEO DELLA PORTA

(1472-1517)

IL SALVATORE FRA I QUATTRO EVANGELISTI

Tela, 283 × 201 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

TORNATO da Napoli alla sua città, « Salvador Brilli mercatante fiorentino inteso la fama di Fra Bartolomeo e visto l'opere sue, li fece fare una tavola, dentrovi Cristo Salvatore, alludendo al nome suo, ed i quattro Evangelisti che lo circondano: dove sono ancora due putti a piè che tengono la palla del mondo, i quali di tenera e fresca carne benissino sono condotti, come l'altra opera tutta. Questa tavola è posta nella Nunziata di Firenze, sotto l'organo grande, ch'è con grande amore e con gran bontà finita, la quale ha intorno l' ornamento di marmi tutto intagliato per le mani di Pietro Rossegli ».

Così il Vasari descrive il nostro quadro, il quale fu tolto al suo « ornamento di marmo » dal cardinal Carlo de' Medici che, fattavi sostituire una buona copia di mano dell'Empoli, si portò la tavola di Fra Bartolomeo nella cappella del palazzo di sua abitazione, detto Casino di S. Marco.

Nel 1663, morto il cardinale, fu portata nella Galleria Pitti.

Il quadro del *Salvatore*, che porta la firma e la data: F. BARTOLOMEVS O. P. MDXVI, fu pagato dal sindaco di S. Marco 100 ducati d'oro.

È un'opera magistrale della piena maturità del grande artista, anzi una delle ultime. Gravi e solenni sono i quattro santi, mossi con vivace compostezza, ed esprimenti tutti un'emozione profonda. La fiera figura di san Matteo che accenna allo spettatore è un arditissimo scorcio; gli fa riscontro quella di san Marco severamente pensosa. Dietro a san Matteo, parla concitato san Giovanni, indicando Cristo, mentre san Luca appoggia la mano alla spalla di san Marco. Cristo pare emergere dall'ombra che avvolge i quattro evangelisti, nell'ampia veste chiara, e ha sul viso la dolorosa dolcezza di chi soffrì il martirio per amore dell'umanità. Solo i due puttini, che reggono il disco, mettono una nota lieta nel quadro magnifico improntato alla solenne gravità del canto chiesastico.

In quest'opera del pio frate, l'influenza di Michelangelo è temperata da quella di Raffaello che meglio si conforma alla mite indole sua.

CORRADO RICCI.



FRA BARTOLOMEO DELLA PORTA

(1472-1517)

IL DEPOSTO DALLA CROCE

Tavola, 152 × 195 cm.
FIRENZE, Palazzo Pitti

IL temperamento e l'anima del grande pittore si rivelano interi in questo quadro che è il capolavoro della sua maturità.

L'artista, che uscito dalla scuola di Cosimo Rosselli e che, dopo essere stato esempio a Raffaello, sentì le influenze irresistibili di lui e di Michelangelo, non rinuncia alle sue qualità caratteristiche, ma le affina e le sublima fino ad arrivare a un' opera d'arte come questa, in cui non si sa se più ammirare la nobile compostezza, o il sentimento.

La composizione è sapientissima. Nel mezzo gli opposti profili delle figure principali : quello di Gesù morto e quello della Madre, che ne regge il capo e il braccio con un gesto di amore e di dolore contenuto, che commuove per la sua semplicità e tenerezza.

Il Cristo, bellissimo nelle forme giovanili e nelle pure linee del viso, conserva ancora nell'abbandono della morte un'espressione di dolcezza e di bontà divine.

San Giovanni Evangelista, che volge altrove il viso pieno di pietà e di pensiero, quasi a non turbare quell'estrema effusione materna, e la Maddalena prona ai piedi del Cristo, occupano nel quadro il posto accessorio che loro conviene davanti al supremo dolore di Maria ; ma non sono, come in altre *Pietà*, figure discordi per indifferenza o per pompa di vesti o per esagerazione di atteggiamenti.

Fra Bartolomeo, uomo dolce, calmo, raccolto in sè stesso, lavorò nel silenzio del chiostro, lungi dagli spettacoli di lusso e di sangue di cui era pieno il mondo in quel tempo. La tragedia cristiana non gli poteva quindi apparire alla fantasia che così : in un dolore, direi quasi, religioso, devoto. Intorno al Dio morto egli non può immaginare che un pianto sommesso, rispettoso ; e mette nel nudo puro e bellissimo un sentimento pio della bellezza, che è arte e preghiera insieme.

Questo quadro era nel convento di Sant' Agostino, fuori di porta San Gallo, demolito durante l'assedio di Firenze. Fu di là portato in città a S. Jacopo de' Fossi, donde, dietro la preghiera di una granduchessa, venne trasferito a Palazzo Pitti.

Nel fondo, Giuliano Bugiardini dipinse san Pietro e san Paolo, che furono poi tolti o coperti.

CORRADO RICCI.



RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520)

MADONNA DEL GRANDUCA

Tavola, 86 × 56 cm.
FIRENZE, Palazzo Pitti

SIAMO nei primi anni del 1500 (il quinto o il sesto) quando Raffaello, giovanissimo ancora, ha lasciato da poco Perugia e ha messo bottega a Firenze, e già vede e studia nella Cappella Brancacci i dipinti di Masaccio, in Orsanmichele le statue di Donatello, in Santa Maria Novella le decorazioni del Ghirlandaio. Non solo: ma frequenta i grandi artisti amici del Perugino, suo maestro: Lorenzo di Credi tra gli altri, e si viene accostando al sommo Leonardo.

In questa *Mater Suavissima*, fra le rimembranze umbre (ancor sensibili nel modo di drappeggiare, e nella Madonna e nel Bambino), si fa strada una naturalezza e una vivacità nuove, che egli acquista nell'ambiente fiorentino. Queste qualità fiorentine, egli se le assimila subito, prodigiosamente, facendole sue, e le affina e le spiritualizza fondendole con la corretta dolcezza umbra.

Opera fresca e in apparenza facile e spontanea, risulta invece essere il frutto di ricerche lunghe e laboriose: poichè molti sono i disegni e gli schizzi che ancor se ne conservano agli Uffizi e a Oxford, e, forse, anche a Chatsworth. In essi si vede l'antico soggetto trasformarsi e arrivar man mano alla sua più ideale e perfetta incarnazione.

La Madonna col Bambino invitano ancora alla pura preghiera, ma sono già creature vere con muscoli e ossa e sentimenti umani. In Lei appare come un lieve senso di mestizia, quasi fosse turbata da un fugace presentimento del lontano Calvario. Il Bambino invece, fasciato ai lombi da un finissimo lino, si appoggia tranquillo con le manine alle spalle e al seno di Lei, così da non pesar troppo sulla mano materna che lo regge.

La tavola preziosa, sul finire del '700 era, con altre pitture di Carlo Dolci, in proprietà di una vedova, che la vendè a un libraio per 12 scudi. Il Puccini, direttore della Galleria fiorentina, la comperò per il granduca Ferdinando III nel 1799, pagandola zecchini 300 pari a L. 3360. Ferdinando l'ebbe tanto cara, che la portò sempre seco nei suoi viaggi, donde il nome di: *Madonna del Granduca.*

Le carni hanno sofferto, e il Bambino fu ritoccato sopratutto nei piedini: il manto è macchiato qua e là; ma l'insieme del quadro conserva tutto il suo fascino e rimane un caposaldo nella storia dell'arte di Raffaello, poichè segna il passaggio dal periodo umbro al fiorentino.

CORRADO RICCI.



RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520)

RITRATTO DI GIOVINETTO

Tavola, 48 × 35 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

FINO dal 1839 questo mirabile ritratto di ignoto giovine signore era attribuito a Giacomo Francia: ma quel nome lasciava insoddisfatti gli studiosi. Diverso è assolutamente il modo di disegnare e di colorire nel mediocre pittore bolognese: e diverso il paesaggio, che qui si stende ampio nelle lievi ondulazioni con caratteri propri all' orizzonte umbro. Vi fu chi fece anche il nome di Timoteo Viti, ma non vediamo qui le sue forme sempre alquanto timide, spesso scorrette.

Quando Giorgio Gronau espose il gradito dubbio che questo ritratto di giovinetto potesse essere di Raffaello, la cosa ci parve possibile: un esame ripetuto e accurato ci condusse a credere che egli abbia ragione.

Magnifico è il taglio del ritratto, e bellissimi i particolari. Gli occhi fermi, ma vividi; la bocca sottile e fresca; le mani ben soffuse dal roseo della pelle giovanile e con le dita grossette alla punta, come sono infatti le mani dipinte da Raffaello.

Ma specialmente mirabile e degna di un grandissimo maestro del colore è la sinfonia cromatica temperante il rosso vivace delle maniche e del cappello con la tunica a fili gialli; e il bavero di pelliccia trattato con larghezza e con tanta verità da farlo parer molle e cedevole al contatto; e quella nota bianca della camicia, accentrante la luce. Tonalità e accordi simiglianti si riscontrano nella Madonna di Foligno.

Anche il modo di trattar le pieghe ci par quello proprio a Raffaello, nel primo periodo fiorentino, intorno al 1506.

CORRADO RICCI.



RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520)

MADONNA DEL BALDACCHINO

Tavola, 276 × 219 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

IL Vasari racconta che Raffaello, tornato da Perugia a Firenze (1509), ebbe dalla famiglia Dei commissione di una pala per l'altare della sua cappella nella chiesa dello Spirito Santo. La cominciò, e « la bozza a buonissimo termine condusse », ma chiamato da Bramante, dovette interrompere l'opera incompiuta per andar a Roma a lavorar nelle stanze vaticane. Aggiunge il Vasari che « in quel modo » (come l'aveva lasciata Raffaello) la fece porre messer Baldassarre da Pescia nella pieve della sua patria dopo la morte di Raffaello.

Verso la fine del 1600 Ferdinando dei Medici comperò il quadro, sostituendovi una copia di Pietro Dandini; e, perchè nel suo palazzo doveva essere appeso dirimpetto o a pari di altro di maggiori dimensioni, lo fece ingrandire e deformare dal pittore Agostino Cassana.

Malgrado la disgrazia dell'interruzione e quella del completamento e dei ritocchi d'allora, la *Madonna del Baldacchino* è quadro di grande importanza e ha parti di straordinaria bellezza. L'importanza gli viene dal fatto che in questo quadro, meglio che in qualunque altro, si possono studiare le influenze scambiatesi a vicenda da fra' Bartolomeo della Porta e da Raffaello.

Fino allora i due pittori si erano dati consigli, lavorando ciascuno da sè; ma qui, nelle attitudini delle figure, nella solenne ampiezza del gesto si sente più che la lezione, quasi la mano del frate; il quale era allora probabilmente intento a preparare gli studi per le Madonne di San Romano e di San Luca. Anche nei due angeli librati ai lati del trono si sente la presenza di Bartolomeo, poichè le due leggiadrissime figure furono probabilmente ispirate a Raffaello da un suo schizzo. Ma il genio dell'Urbinate ha dato a questi due angeli, che il volo agita in ogni membro, nella capigliatura, nelle vesti, una felice arditezza di scorcio, una grazia e una gentile bellezza che il frate non avrebbe raggiunto mai.

In questo quadro importantissimo il vecchio esperto maestro cede il passo al suo più giovane emulo che sente di dovervi mettere tutto l'impegno e tutta la cura, nonchè lo slancio del suo genio. Di ciò fanno prova i disegni sparsi nelle raccolte del Louvre, di Lille, di Chatsworth.

Il gruppo della Madre col Bambino che si volge con compiacenza a san Pietro; e le teste di san Benedetto, giovane, tutto avvolto nella tunica bianca; di san Giacomo che guarda fisso san Pietro; e del magro sant'Agostino che indica il gruppo della Vergine al riguardante, mostrano la finezza e la grazia dolcissima propria alle teste dipinte da Raffaello in quel periodo di tempo.

E i due angeletti che ai piedi del trono leggono nel rotolo, sono fra le più delicate e poetiche creazioni ispirate all'arte dalla divina bellezza infantile; e sono i primi della schiera di angeli raffaelleschi che dai quadri di San Sisto e di Foligno sorridono da tanti secoli all'umanità.

CORRADO RICCI.



RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520)

RITRATTO DI GIULIO II

Tavola. 99 × 82 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

L' ARGUTO abate francese Du Bos scrisse che non v' è arte più fallace di quella che vuol indovinare l'autore di un quadro, se non forse la medicina.

Il ritratto di Giulio II di Raffaello prova che in alcuni casi l'asserto è vero. Ma ciò non impedirà ai medici e ai critici di esercitare le loro arti che pur conducono rispettivamente a sicure guarigioni e a riconoscimenti esatti.

È di Raffaello questo ritratto di Giulio II? è un' opera mirabile? è una copia mediocre? è di scuola romana? è di scuola veneziana? è di Giulio Romano? è di Giovanni da Udine? rappresenta Giulio II nella sua terribilità? rappresenta un Giulio II vinto o accasciato? Tuttociò è stato chiesto, senz' attesa di risposta, dai critici più accreditati che si occuparono di Raffaello: Burchkardt, Cavalcaselle, Passavant, Morelli, Venturi e Müntz.

E noi, non volendo fare ciò che nessuno di questi ha fatto, cioè ripetere un giudizio altrui, ci asterremo dal pronunciarci e lasceremo parlar l'opera, che ci pare di una squisita finezza di modellato e correttezza di disegno, e di una grande nobiltà. Non sapremmo forse vedervi quel papa Giulio II « tanto vivo e verace, che faceva temere il ritratto a vederlo, come se proprio egli fosse il vivo », di cui parla il Vasari; il quale racconta pure che il ritratto si mostrava, nelle feste solenni, insieme alla Madonna di Loreto, nella chiesa di S. Maria del Popolo, dove infatti i due quadri di Raffaello erano ancora nel 1625.

Ma se non è questo, qual è il ritratto in cui il grande Urbinate mostrò un Giulio II che « faceva temere »? Negli occhi e sulle labbra di questo vecchio severo è pur qualcosa di imponente e di grave, che non ispira nè confidenza nella sua bontà, nè pietà per la sua vecchiezza. Forse questo solo volle dire il Vasari con quelle parole?

Il disegno che servì pel quadro, e forse anche per le altre copie, eseguito a chiaroscuro col carbone e la biacca, e bucherellato per lo spolvero, si trova, quantunque ridotto nel più miserabile stato, nella Galleria Corsini. Ma se è vero che Raffaello fu invitato a dipingere *per il papa* un ritratto destinato a S. Maria del Popolo, come si può pensare ch'egli ne affidasse l'esecuzione ai suoi discepoli? L' opera sua diretta non serviva più dunque nemmeno quando il committente era il capo della cristianità? Quale lavoro di maggior impegno che ritrarre il pontefice per ordine del pontefice?

Molte sono le copie o ripetizioni. Una è agli Uffizi; una seconda a Palazzo Pitti; una terza attribuita a Giulio Romano, alquanto dura ma buona di esecuzione, è al Museo Borghese; una quarta, attribuita a Sebastiauo del Piombo, è a Berlino.

CORRADO RICCI.



RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520)

RITRATTO DI LEONE X

Tavola. 155 × 119 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

Un anonimo contemporaneo così descrive papa Leone X, figlio di Lorenzo de Medici: « Di alta statura, aveva un corpo grave e grasso, una testa grossissima, colorito rubicondo, occhi grossi molto sporgenti in fuori, sebbene fosse di vista così debole che non potea distinguere gli oggetti se non con la lente che aveva con sè. Aveva larghe le spalle, nuca e collo tutto una cosa, e così grasso da rimaner coperto dal doppio mento; petto largo, ventre grossissimo, fianco e coscie sottili e sproporzionate colla testa e col busto. Si gloriava della bianchezza delle sue mani... ». Questo ritratto scritto, che evoca davanti a noi lo figura di un uomo brutto e volgare, corrisponde nei tratti essenziali al ritratto che Raffaello ci ha lasciato, ma è mirabile vedere quanto l'arte sua ha saputo renderlo nobile, solenne, magnifico.

Leone X, uomo d'ingegno più sottile che profondo; abilissimo in conciliare una bonaria affabilità e una crudeltà raffinata e dissimulata; il mecenate munifico, che unì il suo nome alla più luminosa fioritura d'arte sapendo prevalersi delle iniziative di Giulio II; il gran protettore di Raffaello, vive eterno e intero in questo ritratto che è un capolavoro di verità idealizzata.

Federico Zuccari racconta con iperbole di cortigiano, che Baldassare Turini, datario, fosse tratto in inganno dalla prodigiosa somiglianza di questo ritratto di Leone X, fino al punto di inginocchiarsi porgendogli penna e calamaio perchè segnasse alcune bolle. La fiaba è sintomo di quanto si ammirasse il lavoro. Rispetto ai pregi pittorici, nessuno può enumerarli meglio che con le parole del Vasari: « Quivi è il velluto che ha il pelo; il damasco addosso a quel papa che suona e lustra: le pelli della fodera morbide e vive: e gli ori e le sete contraffatte sì, che non colori, ma oro e seta paiono: v'è un libro di cartapecora miniato, che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d'argento lavorato che non si può dire quanto è bello. Ma fra l'altre cose v'è una palla della seggiola brunita e d'oro, nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre ed il rigirare delle stanze ». Nel quadro il papa siede fra due suoi nipoti: Giulio de' Medici, cardinale di Santa Maria in Domnica (che fu poi papa Clemente VII), sta alla destra del Pontefice, e Luigi de Rossi, alla sua sinistra. Sono ambedue in veste cardinalizia; e come il De Rossi fu creato cardinale nel 1517 e morì appena due anni dopo, così il quadro deve esser stato eseguito in quel breve periodo di tempo.

Questo, che è pei ritratti di Raffaello ciò che è la *Madonna di S. Sisto* per i quadri, il suo capolavoro, piacque tanto a Federico II duca di Mantova, che lo chiese in dono a papa Clemente, il quale scrisse ad Ottaviano de' Medici perchè lo spedisse a Mantova. Ma Ottaviano chiamò Andrea del Sarto e gli ordinò di farne una copia, che riuscì così perfetta da trarre in inganno lo stesso Giulio Romano, discepolo di Raffaello. Questa copia si trova ora al Museo di Napoli.

Altre molte ne vennero fatte dal Vasari e da altri. L'originale però, per quanto alcuni l'abbiano messo in dubbio, è questo, che nel 1589 era nella Tribuna degli Uffizi, nel 1797 fu portato a Parigi, dove fu ripulito (anche troppo!) e nel 1815 restituito e collocato a Pitti.

Corrado Ricci.



RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520)

LA VELATA

Tela, 82 × 40 cm

FIRENZE, Palazzo Pitti

SECONDO recenti studi, questa bella donna, che pare una florida e fresca popolana vestita con sontuosa magnificenza, sarebbe la donna che « Raffaello amò sino alla morte » e che una leggenda posteriore chiamò la *Fornarina.*

Fino a pochi anni or sono si disse *Ritratto della Fornarina* (e come tale fu celebratissimo) quello di una donna formosa con la pelliccia, che figura nella tribuna degli Uffizi, e che la critica ora attribuisce a Sebastiano del Piombo. Uguale onore toccò a un altro ritratto, pur famoso, della Raccolta Barberini in Roma.

Ma tutto lascia credere che questo, della Galleria Pitti, sia il ritratto « bellissimo, in cui Raffaello dipinse l'amata che pareva viva viva » che, non solo il Vasari, ma il Borghini e Francesco Bocchi videro successivamente (il libro del Bocchi data dal 1591) « in casa di Matteo e Giovambattista Botti, giovani ambedue di rare qualità ». Nell'inventario degli oggetti lasciati in testamento dallo stesso Matteo Botti al Granduca Cosimo II, è ricordato: « un quadro in tela dipintovi drento una giovine sino alla cintola di mano di Raffaello da Urbino » e in margine si legge: « si trova in Palazzo Pitti; però non fu stimato ».

Dunque, mentre la triplice testimonianza antica è concorde nel dire che il ritratto di casa Botti fosse quello che Raffaello lasciò della sua donna, il testamento afferma che esso si trovava fin dal 1622 a Palazzo Pitti. Nè da questa conclusione, a cui conducono i documenti, è diversa quella a cui si arriva con l'esame dell'opera.

La *Velata*, così detta dal drappo che porta in testa (e che è la parte più debole del quadro, forse per l'alterazione subìta dal fondo) ha una spiccata somiglianza con la Madonna di San Sisto in quei grandi occhi neri aperti, anzi spalancati, con espressione di giovanile ingenua semplicità. La fronte ha nobilissima; la bocca severa. Malgrado la ricchezza della serica veste bianca, di cui si scorge l'ampia manica a sbuffi, e l'estrema finezza dei lini, e la ricchezza dei gioielli che le ornano la testa, il polso, il collo, e le allacciano la camicia, la bella giovane donna non pare una dama; l'acconciatura dei capelli semplicissima, e quel piccolo busto *popolano* che la bella mano non nasconde, e la floridezza un poco massiccia delle spalle e del collo, fanno pensare a un fresco e sano fiore colto nel prato, a una creatura ignara; se non rozza, senza raffinate e complicate sentimentalità e senza civetteria nè alterigia.

La mano sottile, elegante, alquanto duretta, ricorda quelle di Leone X, e così la stoffa delle maniche, molle nelle pieghe e morbidissima; eseguita alla prima, con tanto effetto e tanta maestria, da bastar da sola a rivelare il sommo pittore cui la critica oggi, dopo qualche titubanza non giustificata, l'assegna con buona concordia.

CORRADO RICCI.



RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520)

LA MADONNA DELLA SEGGIOLA

Tavola, diametro 71 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

LA *Madonna del Granduca* è lontana. Poco o nulla di umbro e peruginesco in questa *Madonna della Seggiola* si scorge più, così nel largo drappeggiare come nel senso della verità e della vita. Qui è in tutta la sua maestria, il Raffaello che già dipinse la Camera dell'Eliodoro e quel prodigio di pittura che è il *Miracolo di Bolsena.*

Anche se la composizione appare alquanto forzata per esser inclusa nel tondo; anche se la gamba sinistra della Madonna si alza più di quanto lo consenta la compostezza, la meravigliosa bellezza del quadro giustifica la fama sua, che quasi uguaglia quella dell'opera divina di Raffaello: la *Madonna di S. Sisto.* La Madre stringe amorosa il Bambino con le due mani, e col ginocchio sinistro gli fa come da spalliera, perchè più comodamente sieda sul suo grembo: e il Bambino, con gesto fanciullesco, par che si stuzzichi il calcagno destro col pollice dell'altro piede, mentre il san Giovannino contempla e adora. La dolce scena non potrebbe essere più intima e vera, nella sua mistica soavità. Il colore vaghissimo delle carni, la solidità della tavolozza, ricca, gaia, armoniosa, fa pensare al colore dei Veneziani (arrivato a lui forse pel tramite di Sebastiano del Piombo), più che imitato, esaltato dal genio assimilatore di Raffaello. Le ombre *dolci* e *sfumose* che gli insegnò Leonardo danno rilievo alle forme opulenti della Donna e del Bambino, senza troppo materializzarle. Anche nella sobrietà di ornamenti l'artista tien conto dei consigli di Leonardo, giacchè le sciarpe di che la Vergine copre i capelli e le spalle, sono quelle in uso fino a poco fa, presso le popolane di Roma: e sono piuttosto note di colore, che di sfarzo e ricchezza.

Questo tondo fu probabilmente eseguito per Leone X. Nel 1589 era nella Tribuna degli Uffizi, donde fu portato a Pitti non si sa precisamente quando. Sta di fatto che un vecchio catalogo dei primi anni del 1700, non ricorda, a Palazzo Pitti, altro quadro di Raffaello, che la *Madonna del Baldacchino.* Qualche ritocco lo deturpa qua e là: nella guancia e nel collo della Vergine, nei capelli e nel braccio del Bambino e nella pelle di che è coperto il san Giovannino.

Esistono del quadro varie copie antiche, una delle quali è passata dalla Galleria Giustiniani al Museo di Berlino. E in più di un disegno di Raffaello, fra quelli della raccolta di Lille, si vedono le stesse figure atteggiate allo stesso modo, anche se non sono, come qui, incluse in un tondo.

Intorno a questo popolarissimo quadro corre una leggenda che val la pena di riferire per la sua amenità. Si narra che Raffaello, vedendo un giorno in una taverna di Trastevere una bellissima donna (la Fornarina?) con due bambini non meno belli di lei, fosse preso, di subito, dal desiderio di dipingerne il ritratto. Senza cercar altro, trovandosi a portata di mano una botte appoggiata a terra con uno dei fondi, dipinse sull'altro, in poche ore.... la *Madonna della Seggiola.* La maraviglia di tutti fu grande: e il tavernaio, lì per lì, fece sfasciar la botte per toglierne il tondo prezioso.

CORRADO RICCI.



RAFFAELLO SANZIO

(1483-1520)

LA VISIONE D'EZECHIELE

Tavola, 40 × 30 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

DAI registri di casa Ercolani di Bologna risulta che per questa tavoletta furono pagati nel 1510 a Raffaello per mezzo del banco Lianori otto ducati d'oro.

La notizia, a prima vista, non pare attendibile, sia per la cifra del compenso, che non corrisponde al valore dell'opera e alla fama dell'autore; sia per la data, ancor troppo lontana dal periodo *romano* del dipinto raffaellesco. Si tratta forse della caparra data a Raffaello perchè si impegnasse a dipingere una piccola *Visione d'Ezechiele*? Il pittore, affollato di commissioni e di lavoro, tardò ad eseguirla fin verso il 1516, quando, sensibilissimo a tutte le influenze, era sotto il fascino dell'arte classica e michelangiolesca, che in Roma esaltava ormai tutte le anime?

Qui, veramente, appar più chiara l'influenza classica. L'Eterno par Giove, e il gruppo ricorda quello del Toro Farnese. Certo è che nessuno, davanti alle riproduzioni di questo quadro, può pensarlo piccolo qual è, tanto ampiamente è concepita e condotta la scena grandiosa, e tanta è l'energia dei movimenti e la larghezza dell'esecuzione. I quattro simboli degli Evangelisti, invece di stare immobili, come di solito, ai quattro angoli del quadro, partecipano vivamente alla scena. L'angelo, con le braccia in croce, figge il viso in quello dell'Eterno; l'aquila regge la poderosa figura sul dorso possente, con l'ali spiegate e il becco aperto; il bue e il leone, accovacciati sulle nuvole, par che riempiano l'aria di urli minacciosi.

Anche il paese sottoposto partecipa alla terribilità della scena. Nella gran luce le forme vaghe e incerte dei cherubini sono appena accennate con una punta sul colore del fondo. Nel piccolo paese che rappresenta la terra, si vede Ezechiele figurato come una macchietta appena visibile, a cui appare Iddio in tutta la sua terribile grandezza.

La mirabile tavoletta, come tutte le opere della maturità di Raffaello, è oggetto di molte discussioni e diffidenze. Nel lavoro immane che Raffaello assumeva, egli si faceva aiutare da una falange d'artisti, alcuni dei quali eccellenti, a compiere le opere che egli cominciava, o anche solo disegnava. Ciò fornì larga messe di lavoro alla critica, che andò indagando e cercando le diverse mani e il diverso stile dei discepoli, anche nelle opere celebrate come di Raffaello dagli stessi contemporanei.

Qui la critica vede il pennello di Giulio Romano seguire il disegno del Maestro, e alcuni giudicano sino l'incantevole paesaggio sottoposto, un'opera posteriore.

Fatto, come si disse, per gli Ercolani di Bologna (presso i quali lo vide il Vasari), era già a Firenze nel 1589, poichè si trova descritto nell'inventario della Tribuna, compilato in quell'anno. La preziosa tavoletta fu restituita a Firenze dopo aver fatto parte del Museo Napoleone.

CORRADO RICCI.



ANDREA DEL SARTO

(1486-1530)

SACRA FAMIGLIA

Tavola, 137 × 133 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

IL gruppo piramidale che formano insieme la Vergine, Gesù Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta ha la sua radice nell' arte di Leonardo e di fra' Bartolomeo, e il suo pieno sviluppo in quella di Raffaello. Andrea del Sarto fu felice di riprendere il tema per introdurvi convenientemente la sua solita figura di profilo, inginocchiata e accosciata sì da parere inscritta in un triangolo. La s'incontra infatti in diversi dipinti a Berlino, a Pisa, a Roma, a Parigi e a Londra e ben cinque volte nella Galleria Pitti, dove si trova il quadro qui riprodotto, di cui il Vasari racconta la storia: « Venne desiderio al magnifico Ottaviano de' Medici, vedendo quanto Andrea aveva migliorata la maniera, d'avere un quadro di sua mano: onde Andrea, che desiderava servirlo per esser molto obbligato a quel signore che sempre aveva favorito i begli ingegni, e particolarmente i pittori, gli fece in un quadro una Nostra Donna che siede in terra con un putto in sulle gambe a cavalcione, che volge la testa a un san Giovannino sostenuto da una sant'Elisabetta vecchia, tanto ben fatta e naturale che par viva; siccome anco ogni altra cosa è lavorata con arte, disegno e diligenza incredibile. Finito che ebbe questo quadro, Andrea lo portò a messer Ottaviano; ma perchè essendo allora l'assedio attorno a Firenze aveva quel signore altri pensieri, gli rispose che lo desse a chi voleva, scusandosi e ringraziando sommamente. Al che Andrea non rispose altro se non: *La fatica è durata per voi, e vostro sarà sempre.* Vendilo (rispose messer Ottaviano) e serviti de' denari; perciocch'io so quel che io mi dico. Partitosi dunque Andrea, se ne tornò a casa; nè per chieste che gli fossino fatte, volle mai dare il quadro a nessuno; anzi, fornito che fu l' assedio, ed i Medici tornati in Firenze, riportò il quadro a messer Ottaviano, il quale presolo ben volentieri e ringraziandolo, glielo pagò doppiamente; la quale opera è oggi in camera di Madonna Francesca, sua donna, e sorella del Reverendissimo Salviati; la quale non tiene men conto delle belle pitture lasciatele dal magnifico suo consorte, che ella si faccia del conservare e tener conto degli amici di lui ».

Il dipinto presenta le qualità e i difetti delle pitture di Andrea; composizione non nuova, ma armonica e trattata con larghezza: creature bellissime, ma di poco sentimento; colore magnifico, ma di poca trasparenza e penetrazione di chiaroscuro. Se pensiamo alla profondità di espressione, anche in simili soggetti, delle cose leonardesche, alla divina soavità delle Sacre Famiglie di Raffaello, alla radiosa esultanza di quelle del Correggio, ci spieghiamo subito perchè Andrea oggi sia meno apprezzato che una volta.

Egli, comunque, pur senza emozione, rimane un incantevole narratore; felice di contemplare i vari aspetti della vita esteriore valendosi di scene liete e di figure floride che sa rendere in tutto il loro splendore e in tutta la loro bellezza.

CORRADO RICCI.



ANDREA DEL SARTO

(1486-1531)

ANNUNCIAZIONE
Tavola, 182 × 176 cm.
FIRENZE, Galleria Pitti

GIORGIO Vasari scrive che Andrea del Sarto « per i frati di S. Gallo, fece in una tavola la Nostra Donna annunziata dall'Angelo, nella quale si vede un'unione di colorito molto piacevole, ed alcune teste d'Angeli che accompagnano Gabriello, con dolcezza sfumate e di bellezza d'arie di teste condotte perfettamente ; e sotto questa fece una predella Jacopo da Pontormo, allora discepolo d' Andrea, il quale diede saggio in quell'età giovanile d'avere a far poi le bell'opere che fece in Fiorenza di sua mano, prima che egli diventasse, si può dire, un altro ».

Questa *Annunciazione* dal convento di S. Gallo fu portata alla chiesa di San Jacopo tra' Fossi, con altre tavole. Di là nel 1626 passò alla granduchessa Maria Maddalena vedova di Cosimo II de' Medici, che la volle per collocarla in una cappella che s'andava proprio allora costruendo in una delle ali aggiunte da Giulio Parigi al Palazzo Pitti. Dalla cappelletta, infine, passò alla Galleria. Ma in tanti trasporti e trambusti, la predella si smarrì.

È un magnifico, ma singolare dipinto: un dipinto, saremmo per dire, irriverente. Quanto gettito di sentimento dalle Annunciazioni del Beato Angelico a questa! In quelle, la Vergine, tutta timida e raccolta nel solitario cortiletto della sua casa, dove non anima viva spia il misterioso annunzio di Gabriele; in questa, un luogo aperto al pubblico, una piazza, quasi, fiancheggiata da un magnifico palazzo cinto di portici e di loggie alle quali si affacciano diverse figure, mentre in basso una figura nuda curiosa indiscretamente e più indiscretamente due eleganti e maliziosi angeli a destra scrutano nel volto della Madonna l'effetto che la parola del messo divino produce in Lei. Nè questa può dirsi che accenni a troppa sorpresa o a sdegno o a rassegnazione.

Ascolta, semplicemente, e nulla commove la sua altera bellezza, nemmeno... la bellezza dell'Angelo! Nella base del leggìo l'artista scrisse: *Andrea del Sarto t'ha dipinta qui come nel cor ti porta e non qual sei, Maria, per isparger tua gloria e non suo nome.*

Ma non era Maria ch'ei portava nel cuore, bensì Lucrezia di Bartolomeo del Fede, la bella e terribile vedova del berrettaio di Recanati, che egli sposò per sua sventura, ma per fortuna dell'arte sua.

CORRADO RICCI.



GIULIANO BUGIARDINI?

(1475-1554

RITRATTO DI GINEVRA DE' BENCI?

Tavola, 62 × 46 cm.

FIRENZE, Galleria Pitti

LA vecchia critica co' suoi passati errori, ha vendicato Giuliano Bugiardini del cattivo trattamento del Vasari, assegnando nientemeno che a Leonardo da Vinci non una, ma più opere di lui. Però è da convenire che se il Vasari fu ingiusto deprezzando troppo il lavoro del povero Giuliano, la critica fu ben più ingiusta quando mise nel novero delle opere del grandissimo Leonardo una Vergine che ora si trova agli Uffizi, e il ritratto di donna che qui riproduciamo.

Non intendiamo asserire con questo (è bene chiarirlo) che così la Vergine come il ritratto siano cose scadenti, chè anzi ci sembrano ben condotte e piacenti; ma solo che sono ben lontane dalla *divinità* di forma e di pensiero che eleva in sommo grado le opere del Vinci.

A lui infatti tolse il ritratto (non sappiamo se per primo) Guglielmo Bode che lo attribuì al Franciabigio; ma poi al Franciabigio lo levò Giovanni Morelli supponendolo del Perugino, e al Perugino da ultimo lo tolse il Berenson, che lo credette di Giuliano Bugiardini. Di Giuliano sembra infatti quella certa durezza del disegno, non compensata sempre da esattezza, e il colorito alquanto crudo nei rapporti, e le mani dalle dita lunghissime somiglianti a quelle solite dipinte da lui.

Comunque, suo o non suo, il ritratto piace per la signorile compostezza e pel costume che, pur essendo bianco e nero, nullameno per la disinvolta varietà del taglio e la grande scollatura poco ci pare convenire a vedova o a religiosa.

Il suo volto, le sue spalle, il suo seno staccano dicontro a uno scuro e largo gruppo di pilastri con effetto troppo calcolato e quasi violento. Ai lati si scorge una veduta di Firenze: a destra, l'edificio col portico ricorda l'Ospedale degli Innocenti o la loggia di S. Paolo; a sinistra si vedono una via, una chiesa tra gli orti, le mura, e una porta della città.

E chi fu la dama effigiata?

Qualcuno, tenendo per fermo che il ritratto sia opera del Bugiardini, ha pensato ad Angela de' Rossi dei conti di San Secondo, figlia di Troilo e sorella di Pier Maria, avendo il Vasari scritto che Giuliano la ritrasse « per il signor Alessandro Vitelli suo marito, che allora era alla guardia di Firenze ».

Altri ha detto Imilda « consorte del conte Guido Guidi signore del Casentino e barone Imperiale »; altri, infine, Ginevra de' Benci, quella stessa che si credeva « ritratta di profilo dal Ghirlandaio nel coro di S. Maria Novella ».

Carlo Carnesecchi ora ha provato che l'interessante tavola fu comprata nel 1819 dal granduca Ferdinando III, dietro consiglio di alcuni conoscitori, tra i quali Giovanni degli Alessandri.

La possedeva allora, non la casa Niccolini, ma un tal Felice Cartoni, negoziante di quadri, cui fu pagata più di mille zecchini, passando allora per la « Monaca » di Leonardo da Vinci.

CORRADO RICCI.



GIORGIO DI CASTELFRANCO
detto GIORGIONE
(1475-1510)
O
TIZIANO VECELLIO
(Fra il 1477 e il 1480 - 1576)

CONCERTO
Tela, 108 × 122 cm.
FIRENZE, Palazzo Pitti

CHIAMATO, a miglior ragione di molti altri quadri dello stesso nome, *Concerto*, questo è, fra tutti, il quadro più *musicale*, tanto vi è reso il mistero delle armonie che le mani « belle e sensitive » traggono dai tasti su cui si indugiano, e che riempiono di immagini e di vibrazioni diverse l'anima dei tre personaggi.

« Piacqueli — narra il Vasari di Giorgione — il suono del liuto mirabilmente e tanto, che egli suonava e cantava tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili ». E ciò spiegherebbe, per chi ritiene il quadro di Giorgione, la profondità del sentimento, o meglio l'intensità psicologica della figura centrale, che fa salire questo capolavoro ad un'altezza lirica.

L'uomo seduto al clavicembalo è assorto: vaga con la musica negli spazi dell'infinito, quando gli si accosta un monaco suonatore di violoncello per avvertirlo che è ora di suonare insieme. E' dolente di distogliere l'altro alle dolcezze che lo assorbono, e, quasi titubante, gli pone la mano sulla spalla. Quegli si volge, con un moto inconscio, e lo guarda con gli occhi fulgidi, ma il pensiero sembra seguire ancora le armonie che sgorgano dall' istrumento. Il giovane elegante, dalle lunghe, chiome e dal cappello piumato, ascolta il suono, lasciando che l'occhio vaghi, non guidato dal pensiero.

Il primo a descrivere e studiare questo quadro fu il Ridolfi, che lo vide quando era proprietà del raccoglitore antiquario Paolo del Sera, e lo attribuì senza esitazione a Giorgione. Dopo di lui per lungo tempo fu anzi considerato come il capolavoro del grande veneto, « per la morbidezza del colorito e per la maestria ed artificio usatovi ». E ciò durò finchè il Morelli espresse l' opinione che il quadro, impiastricciato dai restauri e dai rifacimenti, una volta liberato da quella maschera, si sarebbe rivelato opera giovanile dell'altro grandissimo: Tiziano.

Il voto del Morelli fu esaudito, senza che l'opera d'arte dicesse a tutti gli studiosi l'ultima parola.

La figura del più giovane dei tre, malgrado le alterazioni subìte, è certamente la più giorgionesca. Il personaggio principale, il suonatore, maraviglioso di espressione, anzi di *emozione*, con quel viso magro di cui si legge tutta l'ossatura nel modellato potente e perfetto, e quegli occhi, dalla gran cornea luminosa, che vi attraggono magneticamente e vi turbano, può esser uscito dal pennello del giovane Tiziano?

D'altra parte la concezione del quadro è qui diversa da quella dei quadri giorgioneschi, dove il fondo di paese, ampio ed espressivo, ha tanta importanza, e le figure sono generalmente piccole, minute di fattura e quasi sempre episodiche. L'esecuzione stessa, larga e rapida, quasi fulminea, non è più quella fine e delicata di Giorgione.

E' questa una delle ultime opere di Giorgione o una delle prime di Tiziano? Noi confessiamo di non saper risolvere il problema, e pensiamo, per scusarci, che se la prima sinfonia di Beethoven non portasse la firma, si potrebbe credere l'ultima di Mozart, come lo *Sposalizio* di Brera potrebbe parere, invece che l'opera del giovine Raffaello, il capolavoro del suo maestro, il Perugino.

Qui non v'è firma, nè, finora, documento, che valgano a por termine alla disputa.

CORRADO RICCI.



TIZIANO VECELLIO

(Fra il 1477 e il 1480 - 1576)

LA BELLA

Tela, 100 × 76 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

BENCHÈ ne abbia tutto l'aspetto, noi non sappiamo vedere in questa *Bella* un ritratto. Tiziano possedeva il dono prezioso di ficcar l'acuto sguardo nelle anime, tanto da dare, nei suoi ritratti virili, non la sola riproduzione delle fattezze esteriori, ma anche il carattere, a così dire, morale. Ma quando doveva dipingere una figura femminile, era condotto a fare astrazione dai tratti individuali, dalle accidentalità delle linee che danno la *somiglianza*, per mettere dinanzi ai nostri occhi il suo tipo di bellezza, fresco, fiorente, formoso. Così piacque la donna al pittore, come, forse, piacque all'uomo: e tale la vediamo, quando Madonna, guarda amorosa il Figliuoletto; quando ci sorride, lusinghiera, in *Flora;* quando alza al cielo gli occhi compunti, in aspetto di Maddalena; o quando, stesa tutta nuda sul suo letto, esprime Venere voluttuosa.

Qui la *Bella* è figurata quale una nobilissima dama: perfettamente corretta e composta nell'espressione del viso, nell'acconciatura, nel contegno, nel mirabile costume. L'onda dei capelli dorati, anzi fulvi, che la Maddalena lascia correre sulle sue carni, è qui raccolta e stretta abilmente a incorniciare l'ovale perfetto del volto; le belle spalle sono scoperte quanto conviene alla più austera gentildonna, e non più; e il vestito turchino, violetto e oro, interrotto e rischiarato da qualche tocco di bianco finissimo lino, è quanto di più nobilmente e discretamente ricco si possa vedere.

Non si può passare dinanzi a questo ritratto senza scorgervi *la signora*, anche prima che la bella donna, e senza avere la sensazione profonda e deliziosa di un'armonia completa, in cui non sia possibile togliere o mutare una sola nota, tanto tutto è fuso mirabilmente insieme, linee, colori, sentimento.

Qualche restauro e qualche ritocco, nel fondo e nelle carni della gola e del petto, fanno deplorare la ripulitura imprudente che, togliendone le ultime velature, rese quei ritocchi inevitabili. Ma ciò non può turbare la bellezza del quadro, che è opera della virilità del longevo grandissimo artista e forse fu fatta per Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino, intorno al 1536.

La *Bella* entrò a far parte delle raccolte fiorentine nel 1631, provenendo appunto dalla successione di casa della Rovere.

CORRADO RICCI.



TIZIANO VECELLIO

(1477 80 - 1576)

MADDALENA

Tavola, 85 × 68 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

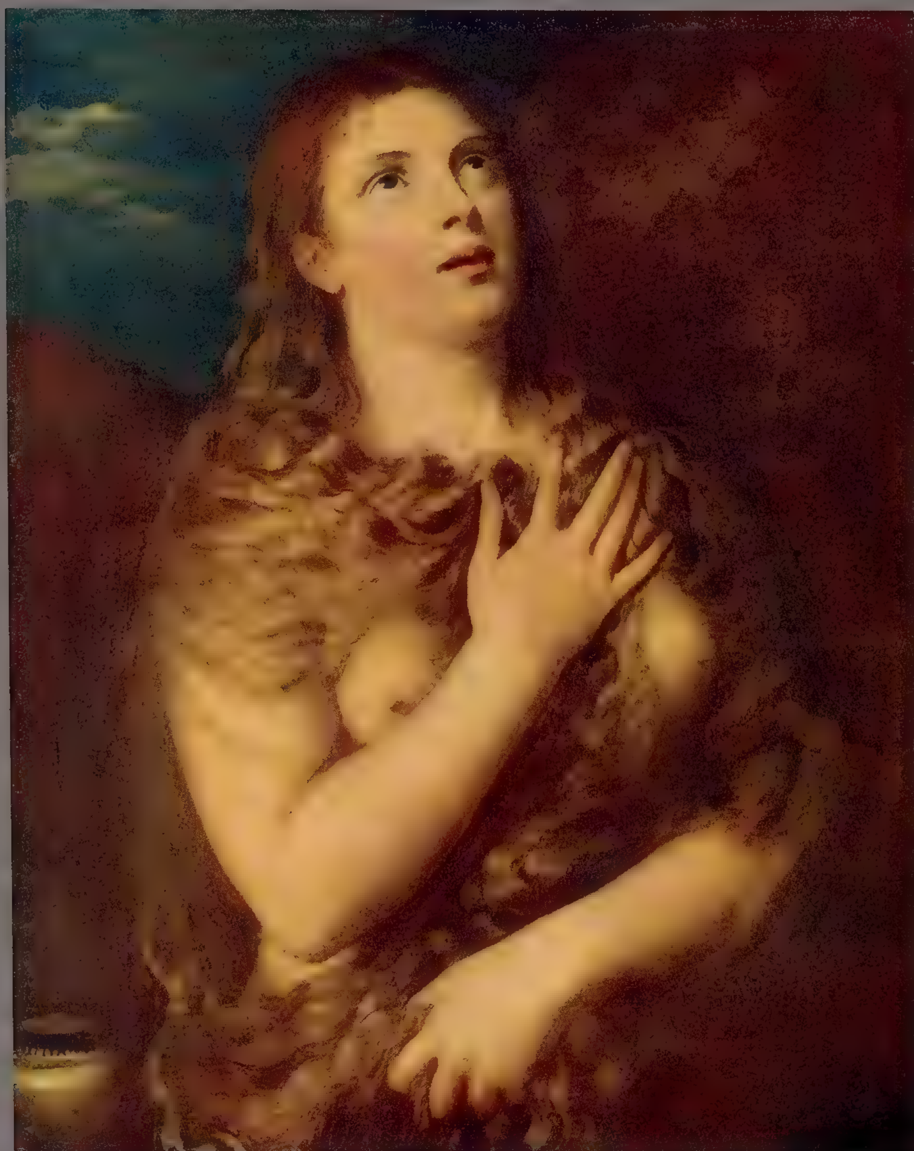
IL lieto pittore della bellezza che cosa poteva egli vedere nella *Maddalena,* se non la giovine donna nata per il piacere proprio e l'altrui?

Il pentimento muove solo da ieri; e serve a dare al bellissimo viso un'espressione di lieve e dolce tristezza che la fa più attraente; le lagrime fanno gli occhi più lucenti senza pur arrossarne le ciglia, e si alzano al cielo imploranti, mentre la bocca carnosa e sensuale non si deforma nell'atto del pianto. Le guance non hanno perduto la loro freschezza di rosa, e le carni dorate, e le forme opulenti non hanno ancora avuto il tempo di avvizzirsi nella penitenza e nel dolore. La rinuncia alla vita mondana e ai beni della terra è significata dal vasetto degli unguenti, messo in un canto; la modestia dalla meravigliosa veste d'oro che ella si compone coll'onda dei suoi capelli e che, con un gesto che ricorda quello di Venere, ella raccoglie a coprire (senza nasconderlo) il bel seno, lasciando libere e nude le mammelle, le braccia tornite e le mani affusolate e perfette. Ma facendo astrazione dal soggetto, la *Maddalena* è una delle più sublimi creazioni coloristiche del gran colorista. Quei capelli d'oro liquido morbidi e fini malgrado i riflessi metallici, quei capelli *vivi* sulle carni dorate anch'esse ma rosee, opache, tiepide quasi, formano un accordo che tocca l'anima, o meglio i sensi di chi guarda.

Si sa che Tiziano dipinse vari quadri con la Maddalena, e non solo quelli conservati ora a Firenze (Pitti), a Napoli e a Pietroburgo. Nel marzo 1531 Federico Gonzaga di Mantova gli richiedeva una Maddalena « bella e piangente » per farne dono, secondo alcuni, a Davalos del Vasto, gran favorito di Carlo V; secondo altri, a Vittoria Colonna, marchesana di Pescara: e Tiziano un mese dopo gliela mandava finita e ne era tanto contento da dire che il marchese « non ha avuto cosa alcuna delle sue che sii al paragone di questa ». Infatti Federico Gonzaga ne ordinava una ripetizione per sè, ripetizione che era ancora a Mantova nel 1627; ma di quella e di questa si sono perdute le tracce, poichè la *Maddalena* di Firenze proviene invece dalla corte di Urbino, e fu ordinata dal duca Francesco Maria della Rovere a Tiziano, fra il 1530 e il 1535.

È a Pitti dal 1631: il Vasari dice di aver visto « nella guardaroba del duca una testa dal mezzo in su, d'una S. Maria Maddalena con i capegli sparsi, che è cosa rara ».

Corrado Ricci.



SCUOLA VENETA
del secolo XVI

LE TRE ETÀ (?)
Tavola, 62 × 77 cm.
FIRENZE, Palazzo Pitti

NEGLI inventarii del Settecento questo quadro era detto: « di buonissima scuola lombarda ». Nell' Ottocento fu attribuito a Lorenzo Lotto. Nel Novecento gli studiosi lo assegnano a Pellegrino da San Daniele, pittore udinese che la critica odierna lavora a togliere dalle tenebre, o al misterioso pittore noto col nome di Morto da Feltre. Può dirsi opera friulana, di influenza veneziana.

Spira nel quadro, disgraziatamente offeso da ritocchi, un soffio giorgionesco: la testa del fanciullo, nelle parti meglio conservate, ricorda singolarmente l'opera del maestro.

Il quadro porta il titolo delle *tre età dell' uomo*, soggetto frequente nell'arte del tempo. Ma se il pittore intese veramente di esprimere l' adolescenza, la maturità e la vecchiezza, egli non giunse a renderne che l' apparenza esteriore o fisica, non le profonde differenze psicologiche. Il vecchio, il fanciullo, l'uomo, esprimono la stessa malinconica indifferenza. Anzi, sono appunto le fresche labbra del giovinetto, leggermente imbronciate, che meglio esprimono quel senso di tristezza che aleggia per tutto il quadro. Dove sono qui la gaia spensieratezza, le appassionate lotte, la stanchezza indulgente o irritata, che segnano i tre stadi della vita umana?

L'artista ci pare più preoccupato di effetti di luce che di psicologia: e il mistero di quelle ombre trasparenti, e la potenza di quel fascio di raggi luminosi che sfiorano dolcemente il viso del giovine e scorrono sul volto del fanciullo e attraverso i suoi capelli, per inondare l'ampia testa del vecchio, formano il fascino singolare di quest'opera d'arte di cui ancora non conosciamo con sicurezza l'autore.

Quanto alla sua provenienza, si ha ragione di credere che appartenga alla serie numerosa dei quadri passati alla casa Medici quando Vittoria della Rovere sposò Ferdinando II.

CORRADO RICCI.



POLIDORO DE' RENZI
da LANZANO?
(1515-1565)

SACRA FAMIGLIA CON S. CATERINA E LA MADDALENA
Tela. 132 × 165 cm.
FIRENZE, Galleria Pitti

NON è un quadro perfetto nel disegno, ma è nel complesso un saggio attraentissimo della gaiezza e della bellezza veneziana. Se si toglie la figura severa e un po' stanca di san Giuseppe confinato a destra, tutto il resto spira felicità e festività. Tre giovani donne, intorno a un bel fanciullo nudo, anzi tre Grazie cristiane adoranti un Cupido cristiano, non possono costituire che una scena piacevole. E il colore, profondo e vivace ad un tempo, denso ed ardente, svolto pressochè tutto sopra una scala di rossi che vanno da quello dell'arancio a quello del porfido, attenuati appena nel loro accordo dall'oro caldo ed opaco delle carni, non aggiunge poco alla giocondità del soggetto.

La Vergine seduta e piegata verso sinistra trattiene sulle ginocchia il Figlioletto il quale, dalla curiosità così propria ai bambini, anzichè dalla figura della Maddalena e di santa Caterina d'Alessandria, è attratto dal troncone di ruota ferrata che sta presso a costei. Quell'istrumento di martirio non è per nessuno cagione di turbamento e di meditazione. Il Calvario è ancora lontano!

Santa Caterina inginocchiata in basso con le mani giunte al petto contempla placidamente Gesù; e la Maddalena, che le somiglia come una sorella (il modello fu certo lo stesso) la sogguarda non meno placidamente, alzando con la destra il vasetto degli unguenti. Tutt'insieme, una famiglia di bella gente, senza pensieri di sorta!

Chi ne fu l'autore? Dirlo con sicurezza è difficile. È certo uno dei tanti cui Tiziano trasmise, se non la vigoria e la poesia del proprio disegno e del proprio colorito, la giocondità, almeno, dell'uno e dell'altro: le qualità esteriori insomma, quelle che l'arte può trasmettere, perchè il genio non si trasmette.

Generalmente il quadro è, nei cataloghi, indicato solo come di « scuola di Tiziano ». La critica in tal modo procede cauta; anzi non procede; se ne sta cauta. La vecchia attribuzione a Giovanni Antonio de' Corticelli detto il Pordenone è caduta perchè nel quadro descritto non si trova nulla del suo vivace talento e dello splendore delle sue forme. Si tratta di un minore, sì che possiamo anche accettare l'opinione di qualcuno che sia cosa di Polidoro de' Renzi da Lanzano, detto Polidoro Veneziano.

La Vergine che adora il Bambino, nelle Gallerie di Venezia, presenta infatti parecchie somiglianze, pur essendo meno bella.

Comunque, se il dipinto della Galleria Pitti è di lui, dovremo considerarlo come una delle opere sue più riuscite e fors'anche come il suo capolavoro, poichè il pittore avrà saputo raccogliervi, meglio che altrove, quelle qualità che gli era riuscito di comprendere e d'afferrare nello studio diretto delle pitture di Tiziano, più che in quello delle pitture del Pordenone, di Bonifazio e di Paolo Veronese.

Corrado Ricci.



CRISTOFANO ALLORI

(1577-1621)

GIUDITTA

Tela, 140 × 112 cm

FIRENZE, Palazzo Pitti

LA *bellissima Mazzafirra*, di cui Cristofano Allori *tenacissimamente si invaghì*, ci appare qui in tutta la sua trionfale bellezza secentesca.

Vestita di un soffice e sontuoso damasco giallo, Giuditta ha gettato sulla spalla il roseo mantello per meglio reggere con la mano sinistra libera la livida testa di Oloferne; e procede, senza collera, senza spavalderia, senza ribrezzo, afferrandola fortemente per un ciuffo dei capelli neri opachi, quasi rizzati e irrigiditi nel terrore della morte. Narra il Baldinucci come, dopo un breve intervallo ascetico (al quale fu tratto dall'eloquenza e dall'esempio di Ippolito Galantini), tornato Cristofano alla sua bizzarra vita di prima, tutta conversazioni e galanteria e divertimenti, si incontrasse, per sua mala ventura, in questa maravigliosa donna; dalla quale fu poi condotto a consumare tutti i suoi guadagni, e a gemere tormentato da gelosie e miserie d' ogni specie. E se è vero ciò che il Baldinucci aggiunge: che, cioè, nella mirabile testa di vecchia è ritratta la madre della Mazzafirra, e nelle testa di Oloferne quella dell'Allori, noi abbiamo in questa truce scena biblica un simbolico e melanconico *quadro di famiglia!!* Il pittore, infatti, non avendo trovato un modello adatto a rappresentar la testa di Oloferne, si lasciò crescere la barba, così da rendere anche più sinistra la sua fisionomia già di per sè poco gradevole, e si ritrasse, in quella testa recisa, nelle mani della sua terribile amante.

Certo, il quadro bellissimo, nello splendore della tavolozza, nell'esecuzione perfetta della testa di vecchia avvolta nei candidi lini, e nella procace bellezza della figura principale (che è certo fra le più belle, se non la più bella donna dell'arte del seicento), è uno dei più popolari lavori dell'Allori. E dell'argomento si compiacque anche l'artista, che lo preparò con molti studi a matita rossa e nera. Uno di questi pervenne in eredità in casa Buonarroti, insieme ad un secondo, eseguito allo stesso modo e rappresentante la medesima Mazzafirra come Maria Maddalena nel deserto. Ambedue i disegni si vedevano stracciati, ma li rimise insieme con estrema diligenza Michelangelo il Giovine che vi scrisse a tergo: *La donna di Cristofano, che stracciata da lui per isdegno, fu raccolta, e rimessa insieme da me, servì per una Juditta fatta al signor Cardinale Alessandro Orsino, d' onde io suo procuratore per simil quadro ebbi di gran fastidi.* E dietro l'altro: *La donna di Cristofano Allori, che stracciata da lui per isdegno, fu raccolta e rimessa insieme da me, servì per una S. Maria Maddalena fatta per il sig. Alberto de' Bardi.*

Questi due ritratti, stracciati *per isdegno* dal povero pittore innamorato, quante cose lasciano indovinare!...

Nell'inventario dei quadri che si trovavano negli appartamenti del Palazzo Pitti al tempo del granduca Cosimo III questo è indicato come esistente « nella quarta stanza della Gallerietta dell'appartamento del Serenissimo Principe Mattias ».

CORRADO RICCI.



MATTEO ROSSELLI

(1578-1650)

TRIONFO DI DAVID

Tela, 201 × 201 cm.

FIRENZE, Galleria Pitti

L'INDIRIZZO degli studi artistici degli ultimi trent'anni, e, più di quell'indirizzo, la moda che non cessa mai di frammischiarsi anche alla critica, avevano fatto cadere in dispregio e poco meno che in oblio i pittori italiani del seicento. Oltre al quattrocento pareva che non vi fosse salvezza, tantochè non mancarono ingenui e miserevoli attacchi sino contro Raffaello e Michelangelo! Ora l'ingiustizia va cessando e la critica, pur ammirando gli antichi, sa vedere quanto di buono e di vitale palpita nella vigorosa arte che trionfò per ben due secoli mettendo capo al glorioso Tiepolo.

Alle scuole, anzi, sorte al declinare del secolo XVI si riconosce oramai il merito d'aver sottratta la pittura alla rovina cui andava inevitabilmente incontro, persistendo nella ripetizione o meglio nel servaggio delle forme michelangiolesche, deformate nell'espressione anatomica, illanguidite nel chiaroscuro e nel colorito.

Ad un tratto nacque in più luoghi una benefica reazione, e la lotta fu combattuta a Bologna, a Genova, a Roma, a Napoli, se non a Venezia, che dal *michelangiolismo* s'era salvata procedendo fedele alle sue grandi tradizioni.

A Firenze, questo risorgere della pittura vantò diversi campioni, come il Cigoli, il Passignano, Santi di Tito, Cristoforo Allori, Giovanni da S. Giovanni e il nostro Matteo Rosselli.

Temperamento calmo, onesto, devoto, il Rosselli fu come il Domenichino tra i Bolognesi, lo spirito più temperato della compagnia, così che oggi raccoglie lode per ciò che in altro tempo gli fu addebitato, « di non dar » cioè « alle sue figure quel certo discioglimento e risoluzione bizzarra » che ad altri pittori piacque e giovò.

Comunque, mostrano in qual conto fu tenuto le infinite ordinazioni di dipinti, la parole del Baldinucci (che non cessa di lodarlo per la *maniera vaga*, le *bell'arie di teste*, la *buona invenzione*, l'*accordamento straordinario* e la *perfezione del disegno)* e l'affollarsi dei discepoli alla sua bottega, così rigorosamente disciplinata che « lo stesso Giovanni di S. Giovanni, che era de' più bislacchi e strampalati cervelli del suo tempo, bisognò che si stesse molto bene in riga, se volle perseverare a star sotto l'occhio del maestro, e diventare quell'uomo che fu poi ».

Il *Trionfo di David*, che qui vediamo, ordinato nel 1621 a Matteo Rosselli « per il palazzo del granduca Cosimo II », è una delle sue più geniali opere. Tutta una folla di belle e fiorenti fanciulle procede con largo passo dietro e a fianco del giovinetto vincitore, sogguardandolo ammirate, e celebrandone il trionfo con suoni e canti. David cammina sollecito alla città con volto severo e soddisfatto; regge sopra una spalla la grande spada, e con la destra tiene penzoloni la livida, enorme testa di Golia. Ma il Rosselli ha dissimulato più che poteva questo truce particolare, lasciando che il suo dipinto vibrasse tutto come un inno di gioia trionfale.

Corrado Ricci.



PIER PAOLO RUBENS

(1577-1640)

IL RITORNO DAI CAMPI

Tela, 1,2 × 195 cm

FIRENZE, Palazzo Pitti

Il paesaggio, di una meravigliosa *modernità*, appare pieno di vita. Le macchiette episodiche e accessorie, quantunque piene di grazia e di movimento, si potrebbero anche togliere, senza che la scena perdesse di bellezza e di significato.

Protagonista del quadro è la *luce*. Calda, dorata, essa inonda il prato, si nasconde e si affaccia tra i rami degli alberi, illumina i cumuli di fieno, scherza sulle acque della riviera, segue la lunga schiera delle pecorelle salienti il lieve pendio. Se ci soffermiamo lungamente davanti al non vasto dipinto, vediamo la scena farsi amplissima. In fondo alla stesa sconfinata appaiono le vette di una città (nella quale si vuol da taluni riconoscere Malines). Mentre i cavalli e la mucca col vitellino lattante stanno placidamente pascendo la nuova erba fresca, un gran carro da fieno semivuoto, tirato da due poderosi cavalli fiamminghi, procede guidato da un uomo che sembra indicare a un gruppo di contadine la via da seguire. La via è faticosa: due contadinelle, cariche d'erbe e di frutti, la salgono già con qualche pena, in una mirabile mossa, vigorosa ad un tempo e leggiadra. Anche un pastorello mostra loro, con lo stesso gesto dell'uomo, la strada da percorrere, lungo la riviera. Più leggere, coi soli arnesi da lavoro in mano, altre tre donne, di cui una anziana e due giovanissime, precedono le compagne.

Si crede da alcuni che il dipinto non sia tutto del Rubens, e che questi si sia limitato, per quanto riguarda il paese, a cospargere la luce dovunque con sapienti ritocchi di colore; ma, invero, mentre si arriva a capire che il Tiepolo potesse animare con le sue macchiette le vedute del Canaletto, mal si immagina che un paese sia fatto da un pittore e illuminato da un altro!

Il *Ritorno dai campi* appartenne alla Collezione Richelieu, prima di far parte delle Gallerie di Firenze. Portato a Parigi nel 1799, ritornò in Italia, insieme a molti altri quadri, nel 1815, ed ora si trova nella Galleria di Palazzo Pitti.

Corrado Ricci.



DIEGO VELASQUEZ

1599 1660

FILIPPO IV

Tela 116 × 91 cm.
FIRENZE, Palazzo Pitti

QUANDO Filippo IV, il munifico re di Spagna, amico dell'arte e degli artisti, volle arredare il suo *Buen Retiro,* cercò, invano, fra gli scultori spagnuoli, quello che avrebbe saputo eseguire una sua grande statua equestre da mettere nel cortile della superba residenza reale.

Nel 1634 Olivarez di Aranjuez scrisse a Serrano, ambasciatore fiorentino, esprimendogli la sua intenzione di commettere la statua equestre in bronzo di Sua Maestà al migliore artista che fosse in Firenze. La statua doveva seguire il ritratto di Pier Paolo Rubens nella figura del re: il cavallo doveva somigliare a quello del monumento a Filippo III; con questa differenza, però: che il cavallo di Filippo IV non doveva, per nulla al mondo, andare al passo, come si era usato sempre nei monumenti, ma doveva rappresentare il *miglior cavaliere del mondo* su un cavallo che andasse al galoppo. A superar questa difficoltà fu invitato Pietro Tacca, il quale chiese un ritratto del re, coi disegni degli arnesi e delle armature. E già nel 1635 il Velasquez lavorava ad esso, quando l'Olivarez, arrivato a Firenze, dove il Tacca aveva già approntato il modello, trovò... che il cavallo toccava a terra, nell' atto di camminar semplicemente al passo! Il Tacca non aveva capito, o non aveva voluto capire l'istruzione? Fatto è che dovette rifarsi da capo, e, senza aver ricevuto il primo, chiese un ritratto non piccolo, ma grande al vero, del re; ritratto che gli fu consegnato nel gennaio del 1640.

Quello, più piccolo, conservato agli Uffizi, e rappresentante Filippo IV su cavallo al galoppo, collo scettro in mano, risoluto e calmo nella mossa veramente regale, sarebbe esso il primo rapido schizzo che il Velasquez avrebbe fatto, nel 1635, per servir da modello *di insieme* al Tacca? O sarebbe una piccola ripetizione del maggior quadro del Velasquez, mandata in dono ai Medici dal sovrano nel 1638? In ogni modo il Justi stesso, che prima dubitava dell'autenticità di questo quadretto, vi ravvisa la leggerezza rapida del tocco, la chiarezza dei toni, la semplicità sintetica dei mezzi che nessuna copia ha raggiunto mai.

Mirabile opera d'arte esso è indubbiamente. Il bel cavallo, forte e saldo nel suo movimento, porta il cavaliero ben avanti sulla groppa, e par che formi con lui una cosa sola. Lo stesso volto del re, che è ben lungi dall'esser bello, visto così, in piena luce, appare idealizzato senza perdere di carattere.

Il paese spazioso, coll'ampia pianura e le colline lontane, nell'assoluta solitudine, senza una casa, nè un abitante, aggiunge importanza e monumentalità alla figura del re.

CORRADO RICCI.



GIUSTO SUSTERMANS

(1597-1681)

CRISTIANO V

Tela, 71 × 53 cm.

FIRENZE, Palazzo Pitti

NEL giovine principe ereditario di Danimarca, l' eccellente ritrattista ci ha dato uno dei suoi capolavori. Fiammingo, sorto alla scuola di Guglielmo de Vos, perfezionatosi a Parigi col Pourbus Giovine, Giusto Sustermans visse a lungo in Italia fra le eleganze raffinate della corte medicea, donde fu invitato con onore alla corte di Vienna e dal Vaticano.

Con tali vari e fecondi contatti, l'arte sua fedele al vero, accurata e corretta nel disegno, acquistò in eleganza e in larghezza, al punto da emulare in qualche ritratto il più seducente pittore di dame e di gentiluomini: Antonio van Dijch.

Qui, nel bell' adolescente, la folta e morbida capigliatura dorata, l'occhio vivace, la bocca timida e fresca, l'espressione giovanilmente ingenua nella sua gravità, dànno affidamento di somiglianza, tanta personalità e tanto carattere presenta l'attraente fisonomia. La cura amorosa della verità nei minuti particolari: le ageminature della superba corazza, la ricca trina che adorna il colletto, le pieghe della fusciacca azzurra e bianca, fanno di questo quadro un insieme armonioso e signorile.

Il fortunato pittore fiammingo ebbe forse troppi seguaci e imitatori: e troppo spesso i proprietari dei ritratti e dei quadri di cotesti seguaci e imitatori si compiacquero di attribuirli al Maestro. Ciò servì, è vero, a popolar le gallerie pubbliche e private di opere di.... Giusto Sustermans, ma non giovò certo alla sua fama.

CORRADO RICCI.




COELVM NON ANIMVM MVTO





